بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية
تخصص أدب ونقد

رسالة ماجستير

مريم جبر و فن القصة القصيرة

Mariam Jabr and Short Story

إعداد الطالبة

عائشة عابد سليمان بشارات

بإشراف الدكتور

نبيل حداد

لعام 2013

قرار لجنة المناقشة

مريم جبر وفن القصة القصيرة

إعداد

عائشة عابد سليمان بشارات

بكالوريوس لغة عربية، جامعة اليرموك

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في قسم اللغة العربية – تخصص نقد وأدب في جامعة اليرموك

أعضاء اللجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور نبيل يوسف حداد.......................... مشرفاً ورئيسا

الأستاذ الدكتور خليل محمد الشيخ..........................عضوا

الأستاذ الدكتور محمد أحمد القضاة..........................عضوا

تاريخ المناقشة: 26 / 3 / 2013

فهرس المحتويات

الملخص

لقد حظيت القصة القصيرة بمكانة متميزة بوصفها فنًا جديدا ينضوي – إلى جانبهما – تحت لواء أجناس الأدب في العصر الحديث، واستطاعت أن تقدم بتركيز عناصر بنائها على فكرة واحدة وزاوية معينة من زوايا الحياة المتشعبة.

وتكمن أهمية اختيارنا لدراسة فنية القصة القصيرة النسوية عند القاصة (مريم جبر) كون اختيارنا لموضوع (مريم جبر وفن القصة القصيرة) يعود إلى أن القاصة اتخذت من مكونات فنية القصة وسيلة طيعة في إبراز جمالية حكاياتها المتنوعة التي تميز بعضها بالشخصية القصصية، وبعضها الآخر بالمكان، وبعضها الثالث بالرؤية المواتية لطبيعة الأحداث. ثم إن كثرة التقنيات الزمنية التي وردت فيها، والأسلوب الشيق الذي صيغت به مضامين القصص، أوضح أن السرد هو العملية التي أبان القاصة بوساطتها عن كل السمات المذكورة آنفًا، ولولا السرد لما تمكنت الدراسة من معرفة خصوصية أي منها لديها، مما يدل على اهتمامها البالغ والموجه نحو عرضها بالشكل الحكائي المطلوب لغاية منشودة.

وقد قامت خطة الدراسة على عرض فصول الدراسة في زاويتين زاوية نظرية وزاوية تطبيقية وتم تقسيم الدراسة على ثلاثة فصول سبقهما تمهيد تناولنا فيه ثلاثة محاور، تمثل في المقدمة، وإعطاء نبذة حول سيرة القاصة الذاتية ونشاطها في مجالات القصة والنقد.

وتم تخصيص الفصل الأول لدراسة (الرؤية الفنية) التي ضمت (الرؤية المذهبية بين النزوع الرومانسي والتوجه الواقعي و الخصوصية النسوية و (موقع الراوي) ووظائفه أما في الرؤية فقد اعتمدنا تقسيم (بويون) في تحديد أنماطها المتمثلة بـ (الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج) مع الأخذ بنظر الاعتبار تعدد أنماط الراوي (الراوي التذويتي و الراوي الموضوعي).

وأقتصر الفصل الثاني من هذه الدراسة على دراسة عـــدة محـــاور أولهـــا: (الشخـــصية) ومستويات تقديمها (الخارجي و الداخلي) و أنماطها (النفسية و المغتربة و المقهورة) وثانيها: محور (الحدث) وأنساقه (نسق التناوب ونسق التتابع ونسق و نسق التضمين) وجاء المحور الثالث من هذه الدراسة ليتناول (المكان) أنماطه (المغلق و المفتوح).

وقد أُفرد الفصل الثالث لدراسة (النسيج اللغوي والبنى السردية) وقد عد (النسيج اللغوي) أحد الهياكل الشكلية التي تبنى على أساسها القصة القصيرة بوصفها فنًا لذلك خصص له الباحث المبحث الأول منه للتمثيل التعبيري، أما المبحث الثاني خص فيه الباحث (الوصف) واحتل المبحث الثالث (الحوار) الركن الأخير من النسيج اللغوي. كما وتضمنت (البنى السردية) (المفارقات السردية التي يعد الزمن فيها أحد مستوياته البنائية، وانقسمت على مبحثين: أحدهما تناولنا فيه ترتيب اتجاهات زمن الأحداث وتناوبها بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهو ما يقوم على أساس وجود مفارقتين زمنيتين هما: ومفارقة الاستباق ومفارقة الاسترجاع بنوعيه (الخارجي والداخلي) وتضمن الفصل في نهايته الحوار بنمطيه (الحوار الداخلي (الديالوج) ومستوياته وقضاياه و الحوار الخارجي (المونولوج)).

واشتملت الخاتمة على حصيلة للنتائج التي خرجت بها الدراسة وأتأمل من جهدي هذا أن أقيم نوعًا من التواصل أيًا كان شكله بين القارئ والنص ساعية وبكل حرص على أن يكون أكاديميًا بما تحمله هذه الصفة من العلمية والدقة والموضوعي.

المقدمة

الحمد لله مستحق الحمد والصلاة والسلام على من لا نبي من بعده وعلى آله وصحبه وبعد

لقد حظيت القصة القصيرة بمكانة متميزة بوصفها فنًا جديدًا ينضوي تحت لـواء الأدب السردي في العصر الحديث، وأبرز مسلمات هذا الأدب، أنه لم يقتصر على نوع معين يقيد بـه الكاتب، بل إن قوالبه تعددت بين (الأقصوصة) و (القصة) و (الرواية). ولعلنـا لا نحيـد عـن الصواب إن قلنا إن (القصة) هي أكثر الأشكال انسجامًا مع متطلبات العصر الحـديث، لكـون الحياة فيه أصبحت أشد تعقيدًا وأكثر تشابكًا في جزئياتها من ذي قبل، ولـذلك فهـي تـستدعي الانتقال إلى مرحلة تخصص لها تلك الجزئيات وتعطي كلاً منها حقه الوافي، وهو ما استطاعت أن تقدمه (القصة القصيرة) بتركيز عناصر بنائها على فكرة واحدة وزاوية معينة مـن زوايـا الحياة المتشعبة.

ولا ريب أن للقصة العربية الحديثة شأنًا يذكر في إمداد الركـب القصـصي الإبـداعي بأعمال أدبية متميزة وجادة، سعى كتابها إلى إبراز خصوصية هذا الفـن فـي الأدب العربـي، وذاتيته المستقلة في استلهام الواقع والتأثر بروح العصر وما اكتنفه من معطيات قوية الأواصر بحياة الإنسان وتقاليده وأعرافه. ومن هنا فقد بدت القصة العربية ذات نكهة مميزة عن سـواها، على الرغم من أنها ما تزال تشق طريقها نحو الاكتمال والنضج من جهة، والتطلع نحو آفـاق التطور المستقبلي من جهة أخرى، فما إن وجد المبدع العربي في فن القصة متنفسًا للتعبير عن مكنونات روحه المفعمة بحيوية التفاعل مع ضروب الحياة المختلفة حتى أخذ يصب جل جهـده واهتمامه على أنظمة بنائها وقواعد تركيبها الفنية، الأمر الذي جعله قادراً على ناصيتها بنجـاح بعد الاكتساب والممارسة.

وقد لعبت القصة دوراً مهماً في الحياة الثـقافية والاجتماعية في الأردن وحققـت نقلـة نوعية في مستوى تطورها وترسخها في الأدب العربي، وهنا تكمن أهمية دراسة فنيـة القـصة القصيرة النسوية عند القاصة مريم جبر كونها دراسة فنية تسجل الظواهر البارزة فيها من خلال المجموعات القصصية محور الدراسة.

واختيارنا لموضوع (مريم جبر وفن القصة القصيرة) يعود إلى أن القاصة اتخذت من مكونات فنية القصة وسيلة طيعة لإبراز جمالية حكاياتها المتنوعة التي تميز بعضها بالشخصية القصصية، وبعضها الآخر بالمكان، وبعضها الثالث بالرؤية المواتية لطبيعة الأحـداث. ثـم إن كثرة التقنيات الزمنية التي وردت فيها، والأسلوب الشيق الذي صيغت به مـضامين القـصص، أوضح أن السرد هو العملية التي أبانت القاصة بوساطتها عن كل السمات المذكورة آنفًا، ولولا معطيات علم السرد لما تمكنت الدراسة من معرفة خصوصية أي منها لديها.

حيث تتطلب دراسة فنية القصة وقوفا عند الظواهر المهمة لهذا الفن، ونفاذًا دقيقًـا إلـى سمات وظواهر فنية فيه، فتتيح المجال لبروز الظاهرة الفنية لـ (الشكل القصصي) باعتمادهـا عناصر القصة من حيث (الشخصيات والحدث و المكان و موقع الراوي).

وقد قامت خطة الدراسة على عرض فصولها في زاويتين؛ زاوية نظرية وزاوية تطبيقية وتم تقسيم الدراسة على ثلاثة فصول سبقهما تمهيد تناولنا فيه ثلاثة محاور، تمثل في المقدمـة، وإعطاء نبذة حول سيرة القاصة الذاتية ونشاطها في مجالات القصة والنقـد بوصـفها مفتاحـا للدخول إلى نصوص المجموعات القصصية.

وتم تخصيص الفصل الأول لدراسة (الرؤية الفنية) التي ضمت (الرؤية المذهبية بـين النزوع الرومانسي والتوجه الواقعي و الخصوصية النسوية) واحتل المحور الأخير من هـذه الدراسة (موقع الراوي) وظائفه؛ أما في الرؤية فقد اعتمدنا تقسيم (بويون) في تحديد أنماطهـا

المتمثلة بـــ (الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج) مع الأخذ بنظر الاعتبار تعـــدد أنماط الراوي (الراوي التذويتي و الراوي الموضوعي).

واقتصر الفصل الثاني على دراسة عدة محاور للمنظور القصصي أولها :(الشخـــصية) ومستويات تقديمها (الخارجي و الداخلي) وأنماطها (النفسية و المغتربة و المقهورة) ؛ وثانيهـــا: محور (الحدث) وأنساقه (نسق التناوب ونسق التتابع و نسق ونسق التضمين) وجـــاء المحـــور الثالث ليتناول (المكان) وأنماطه (المغلق و المفتوح).

أما الفصل الثالث فقد أُفرد لدراسة(النسيج اللغوي والبنى السردية) وقد عد (النسيج اللغوي) أحد الهياكل الشكلية التي تبنى على أساسها القصة القصيرة بوصفها فنًا ؛ لذلك خصص له الباحث المبحث الأول منه للتمثيل التعبيري، أما المبحث الثاني فقد خص فيه الباحث (الوصف)، واحتل المبحث الثالث (الحوار) وهو الركن الأخير من محور النسيج.

وتضمنت (البنى السردية) (المفارقات السردية) التي يعد الزمن فيها أحد مستوياتها البنائية، وانقسمت على مبحث تناولنا فيه ترتيب اتجاهات زمن الأحداث وتناوبها بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهو ما يقوم على أساس وجود مفارقتين زمنيتين هما: مفارقة الاســتباق الخاصـــة بزمن المستقبل، أما الحاضر فهو يقف وسيطًا بينهما، كونه يمثل الزمن الأصلي للقــصة، وأي انحياد عن مساره الخطي يؤدي إلى إبراز شكل إحدى المفارقتين حسب الاتجاه الذي يتخذه سير أحداثها، مفارقة الاسترجاع بنوعيه (الخارجي و الداخلي) الخاصة بزمن الماضـــي، وتـــضمن الفصل في نهايته الحوار بنمطيه (الحوار الخارجي (الديالوج) والحوار الداخلي (المونولوج).

واشتملت الخاتمة على حصيلة للنتائج التي خرجت بها الدراسة.

ختامًا لابد لي من القول أني كنت أسعى إلى الكمال مع علمي أنه لا يدرك، وما لا يدرك كله لا يترك جله، فإذا كان في جهدي هذا من حسن وإجادة فلله وحده الفضل والمنة فيــه، وإن كنت أخفقت فلأن قلمي لم تزل تجربته محدودة ، ولكل بداية إخفاقاتها. وحسبي أننـــي ســـعيت واستنفرت كل عزيمتي وصبرت والحمد لله أولا وآخرا وما هذا الجهد إلا محاولة بسيطة رجوت من خلالها أن أقدم خدمة متواضعة للقصة القصيرة الأردنية وأن أقيم نوعًا من التواصل أيًا كان شكله بين القارئ والنص ساعية وبكل حرص على أن يكون أكاديميًا بما تحمله هذه الصفة مـــن العلمية والدقة والموضوعية.

وانطلاقا من العرفان بالجميل، فإنني أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان – بعد الله عــز وجل – إلى أستاذي المشرف الدكتور(نبيل حداد) لمؤازرته مراحل البحث خطوة بخطوة والتي كانت عونا كبيرا لي أمد البحث بقيمته الحقيقة من خلال ما قدمه من توجيهات سديدة ونـــصائح مستفيضة ذللت الكثير من العقبات.

كما أقدم شكري الوافر وتقديري الجليل إلى أساتذتي أعضاء لجنة المناقــشة المـــوقرين الأستاذ الدكتور (خليل محمد الشيخ) والأستاذ الدكتور(محمد القضاة) شكرا خالصا لهما على ما تكبدوه من عناء قراءة رسالتي المتواضعة وإغنائها بمقترحاتهم القيمة.

التمهيد

مريم جبر (1)* وموقعها في القصة القصيرة النسوية الأردنية

لا شك أن الكتابة عن القصة القصيرة التي تكتبها المرأة في الأردن تثير العديد من الأسئلة: أسئلة متصلة بوضعية المرأة في البلدان العربية عامة وبوضعيتها في الأردن تخصيصا، وأسئلة تدور حول ما أنجزته المرأة على صعيد الكتابة القصصية في الأردن، وأسئلة خاصة بطبيعة هذا المنجز وقدرته على التعبير عن كيانية المرأة ومشكلاتها الوجودية والاجتماعية في مجتمع ذكوري ينكر على المرأة حقوقها في المساواة والإبداع والتعبير عن ذاتها بالحرية نفسها التي

---

* ولدت القاصة الأردنية مريم جبر فريحات في عام (1962م) وهي من أبناء محافظة عجلون وتحمل درجة الدكتوراه في اللغة العربية – الأدب الحديث ، تعمل في جامعة البلقاء التطبيقية وهي عضو رابطة الكتاب الأردنية،([1]) وقد حصلت على عدة جوائز لتفوقها في مجال القصة القصيرة: "منها جائزة رابطة الكتاب الأردنيين للأدباء الشباب (1985م) وجائزة قاص جامعة اليرموك (1991م) وجائزة الدكتورة سعاد الصباح للإبداع الفكري والأدبي (1992م) "([2]) وتعد الدكتورة مريم جبر فريحات شخصية أدبية أكاديمية متمرسة منذ ما يزيد على خمسة عشر عاما، وهي ناقدة لها إسهاماتها التي تابعت فيها المنجز القصصي، والروائي والنقدي العربي، ([3]) وقد نشرت حتى الآن. خمسة كتب نقدية هي: كتاب (شخصية المرأة في القصة القصيرة في الأردن / دراسة نقدية (1995م) و(اللغة العربية: دراسات نظرية و تطبيقية في المستويات اللغوية وأصول الكتابة وتذوق النصوص (1996م)) و(التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية (2004م) و(مدارات المعنى والتشكيل / قراءات نقدية (2007م)) (معجم أدباء إربد (القصة والرواية) / (2008م)) ([4]) أما في حقل القصة القصيرة، وهو الوجه الأظهر لشخصية الأديبة مريم جبر فقد أسهمت فيه بفاعلية، وأنجزت أربع مجموعات قصصية منها ثلاث منشورة (آخر أحاديث العرافة) ([5]) و(طمي) ([6]) و(فتنة البوح)وواحدة قيد النشر، ولها أيضا مجموعة قصصية أخرى لم تنشر بعد إضافة إلى حوالي عشرين نصًا قصصيًا منشورًا في الدوريات ولم يتسن بعد ظهوره في مجموعات قصصية. ([7])

([1]) ينظر: علي محمد المومني: **الحداثة والتجريب في القصة الأردنية**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان،2009، ص149.

([2]) مريم جبر فريحات: المجموعة القصصية : **آخر أحاديث العرافة** ، دار الكندي ،الأردن – إربد ، 1996.

([3]) ينظر: علي محمد المومني: **الحداثة والتجريب**، ص149

([4]) مريم جبر فريحات: المجموعة القصصية : **فتنة البوح** ، أمانة عمان الكبرى ، عمان ، 2009.

([5]) ________________ : **آخر أحاديث العرافة** ، ص119.

([6]) ________________: **طمي**، دار الفارس للنشر ، عمان ، 2000.

([7]) ينظر: علي محمد المومني: **الحداثة والتجريب**، ص149

يمتلكها الكاتب الرجل ومن هنا فإن الكتابة القصصية ستبدو مناسبة مفيدة للحديث عن مشكلات عميقة تتعلق باندراج المرأة في المجتمع وبكيفية نظر المرأة إلى نفسه من خلال كتابة المرأة [1].

ومن خلال معالجة صورة المرأة شكلا وموضوعا في المجموعات القصصية لدى القاصات عبر بروز صورة المرأة فنيا فيها ونضوج البناء ووضوح الرؤى من خلال تحولات في الكتابة القصصية النسوية التي تتيح فرصة لتأصيل عالمها الفني وتأكيد ذاتها التخيلية، عن طريق استحداث أشكال جديدة في مجال القص وخوض المغامرة الإبداعية إلى أقصى حدودها ومحاولات التجديد في البناء الفني للقصة، للخروج بنصوص إبداعية مليئة بتجليات القص.

حيث بلغت القصة القصيرة الأردنية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، درجة كبيرة من التطور، لأن قصص هذه الفترة شهدت نزعة نحو التجريب والمظهر الحداثي في معظم الكتابات النسوية فضلا عن صدور عدد ملحوظ من المجموعات القصصية لنساء أردنيات إضافة نوعية إلى الكتابة القصصية في الأردن وهذه الكتابات تسترعي الانتباه بنضارتها اللغوية ومحاولتها للتعبير عن الشخصية القصصية (التي هي امرأة في الغالب) بلغة بعيدة عن استيهامات الرجل عن المرأة كون المرأة ربما تكون أكثر قدرة على التعبير من الرجل عن واقعها الذي تعيشه، لأن هناك مواطن ألم وتعقيدات لا يدركها الرجل ومن الكاتبات اللواتي ظهرن في هذه الفترة: هند أبو الشعر، ورجاء أبو غزالة وسامية عطعوط، وجميلة عمايرة، ومريم جبر، وجواهر رفايعة، وبسمة النسور وبسمة النمري، وانتصار عباس [2].

وما أريد قوله هنا أن الكتابة القصصية للجيل الجديد من الكاتبات الأردنيات تحقق بصورة من الصور معيار الحقيقة؛ فهناك حقائق وأمور محتملة بخصوص تجربة امرأة تشكل معيارا

([1]) فخري صالح وآخرون: **القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية**، وزارة الثقافة، عمان، 1994، ص261.

([2]) ينظر: علي محمد المومني: الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، ص 60

نقيس عليه أصالة وموثوقية العبارة الأدبية التي تصف تجربة المرأة ؛ كما ويمكن اختزال الثيمة المركزية في عدد من التجارب القصصية في الأردن.

ومن هنا نطرح من بين التجارب القصصية تجربة القاصة (مريم جبر) التي تحتل موقعا ذا أهمية من القصة القصيرة النسوية الأردنية كون تجربتها في القصة تبحث عن ملامح التجريب والحداثة من ناحية المضمون والبناء الفني من خلال مسارها الفني والإبداعي حيث يتسم عملها الإبداعي هذا بمجموعة من الخصائص الدلالية والفنية التي تميز كتابتها في مجال القصة القصيرة، مثل: التذويت، والانطواء على الذات، والاسترسال في المشاعر، والانسياق وراء التأمل والتذكر ونشدان الأمل، والخوف من سطوة الزمان، والثورة على الواقع الكائن وتناقضاته الجدلية، والتلذذ بالرومانسية، والتأرجح بين الحياة والموت، والتغني بالغربة والاغتراب، والانطلاق من الرؤية المأساوية الحزينة.

كما وقد ظهر لديها الملمح التجريبي للقصة النفسية والذي سنعرضه لاحقا من خلال استخدام القاص أساليب سردية متعددة للكشف عن بواطن شخصياتهم القصصية، من خلال تفجير اللحظة النفسية لدى الشخصية لدلالتها على توتر وتطور الشكل الخارجي للحدث وتصوير الانفعالات النفسية لدى كل شخصية "وهي ما تسمى بالقصة السيكولوجية "[1].

وجاء هذا الملمح التجريبي للقصة النفسية مصاحبا لظهور النظريات الحديثة في علم النفس لتعطي بعدًا جديدًا للدراما الإنسانية أتيح للأديب الاعتماد عليه في تفسير السلوك الإنساني، ويتمثل هذا البعد الجديد في تأثير القلق وفاعلية التوتر في الأحلام، والأطر النفسية للصدمات

([1]) علي محمد المومني: الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، ص 149.

وعمليات القمع وتحقيق الآمال [1]. ويتجلى هذا الملمح في المجموعة القصصية (فتنة البوح) في قصة (أكثر مما ينبغي) و(جمر الغواية)و(ذلك الذي)و(بوح مؤجل)و(غواية النص) و(صوت1)و(صوت2) (هروب) ونستشفه أيضا في المجموعة القصصية (آخر أحاديث العرافة) في القصص الآتية: (شيء ما) و(خطأ في العنوان) و(صمت صمت) و(رؤى خريفية) و(الذئاب) و(إعلان موت1) و(إعلان موت 2) كما وتباينت بعض ملامح القصة النفسية في مجموعة (طمي) في قصة (طمي) و(غضب) و(تمرد) و(النمل) و(الرحيل).

ونمثل قصة (زيتونة) التي يتضح للقارئ من خلالها اختلاط البوح بالشخصية النفسية، في جو مفعم بالحب والحقد على الذات في الوقت ذاته كما في المقطع الاتي: " أوهمني صوتك بأن البحر سيكون الوقت. ..ولم أكن أدري أن قيدك صار وشما يحاصر معصمي وأنك وأولئك المتحمسون للأزرق نجحتم في تحبيبه إلى نفسي، لكن عينيك وقلق التلال لم يغادرني حتى الآن وهذا القارب المجنون يصارع وحدتي وموج البحر"[2]

كما وأن القاصة (مريم جبر) اتجهت إلى تقديم القصة الومضة أو القصة القصيرة جدا التي فيها نزوع نحو المغامرة والتجريب، حيث أن هذا اللون القصصي فيه تهتك للبنية التقليدية التي وجدت عليها القصة العادية، وتعبر ضربا من ضروب التطور والتمرد على الشكل التقليدي للقصة القصيرة التي تستدعي التركيز والاكتشاف والاختزال، حيث تقدم رؤية القاصة بأسلوب يعتمد على اتخاذ زاوية ما من الحياة، وتقديمها بإيجاز وتكثيف [3] ونعني

([1]) ينظر:روجر.هينكل: **قراءة الرواية**، ت: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996،ص114.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة (**زيتونة**) من مجموعة (**آخر أحاديث العرافة**)، ص 28.

([3]) ينظر: علي محمد المومني: الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، ص 149.

بتكثيف القصة اختزال الأحداث، وتلخيصها، وتجميعها في أفعال رئيسية، وأحــداث نوويــة مركزة بسيطة، والتخلي عن الوظائف الثانوية التكميلية، والابتعاد عن الأوصاف المسهبة،كما في مجموعة طمي في القصة القصيرة جدا (رواية) في المقطع الآتي: " معا رســمنا شــكل الصمت، معا صنعنا الحدث، معا جملنا الحكايات، واعددنا للمساء مائدة من لغة مــا زالــت تحمل نكهة حضوره، لحضوره رهبة الخطوة الأولى، تلك التي استغرقت وقتي كــل وقتــي أرصف وردي لوقعها قبل أن أصحو على اكتمال روايتي بين يديها تلك التي نظرت وهــزت ولملمت ما انفرط مني"[1] نلحظ في هذه القصة مجموعة من الجمل الفعلية التي تخضع للتتابع والتراكب السريع، وذلك بشكل يؤدي حتما إلى تسريع النسق القصصي بتكثيف، وإسقاطه في شرنقة التأزم والتوتر الدرامي الحركي بحيث تعطي فسحة للقارئ لأن يحلق في عالم الفهــم والتأويل حسب أدواته وإمكانياتــه القرائيــة. دون أن يكــون التكثيــف مخــلا بــالرؤى أو الشخصيات، لأنه هو الذي يحدد مهارة القاصة إن القصة القصيرة تستطيع ببنيتها التكثيفية أن تعبر عن هذه الأفكار مهما كان حجمها. كما يدل على ذلك النسق الفعلــي التــالي(رســمنا، صنعنا، استغرقت، ما زالت تحمل، أرصف) فمسافة هذه الأفعال المتراكبة قريبة ومتجاورة ؛ مما يساعدها على خلق لوحة مشهدية درامية، يعززها التكثيــف والإيجــاز فــي التــصوير والاقتصاد في التشخيص، وتفادي الوقفات الوصفية، كما وجدنا هــذا الاختــزال والتكثيــف مجموعة (فتنة البوح) في قصة (هوامش على نص غائب) وقصة (ظمأ) و(مسرح) و (مسألة) و(رمل) و(دمية) و(فارس)و(العتبات) كما تجلّى الاختزال والتكثيف في المجموعة القصصية (طمي) في قصة (الأرصفة) و(الخطوات) و(الأرقام) و(ورق) و(كذلك) (الرحيل 1رحيــل ، 2حضور، 3طقوس، 4نيسان).

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(رواية)** من مجموعة (**فتنة البوح)**، ص 97.

أما من الناحية الفنية الجمالية، فقد وظفت القاصة القصة السلسة المشهدية التي تقوم على تقسيم القصة إلى مشاهد مترابطة فيما بينها، من ناحية الموضوع و تسلسل الأحداث، واستخدم الكتاب هذه التقنية لتصوير مقاطع تشابه إلى حد ما تقنية المسرح والسينما وذلك بوضع عناوين فرعية للقصة ووضع أرقام تسلسلية لكل مشهد قصصي وهذا يؤكد أن الشكل والمضمون يشكلان وحدة واحدة هي بنية العمل الأدبي، كما وتجلت ظاهرة وجود علامات وأنماط الطباعة وتوزيع الفراغات التي تصور المسار النفسي للشخصيات [1]. حيث تستثمر القاصة هذه التقنية المشهدية المتسلسة لغرض إضاءة تفاصيل المشهد وقد تأتي في هذا النمط بطريقة تصويرية وشاملة لمحتوى الموقف المصور، وكأنها تنقل للقارئ لوحة فنية كالتي نقرأها في من قصة (الرحيل) من المجموعة القصصية (طمي) هذا من خلال السلسلة المشهدية من المجموعة القصصية (طمي)الآتية: (الأرصفة..وقصص أخرى 1الارصفة، 2 الخطوات 3الارقام ، 4وكذلك،) والسلسة المشهدية من المجموعة السابقة الآتية (ورق1، 2،3،4) وتتجلى السلسة المشهدية أيضا في مجموعة (فتنة البوح) في قصة (العتبات1،2،3) و السلسة المشهدية تبدأ في قصة (خارج القسمة1،2،3) ونحن إذ نقرأ هذا المشهد التصويري تتراءى من خلاله عناصر البناء القصصي من خلال استجلاء الفكرة من خلال تلك السلسة.

وتحمل الرؤية الإبداعية لدى القاصة محاولة جديدة في الأدب لأنها تحمل معاني الجدة والابتكار من خلال استخدام أدوات جديدة وأساليب ولغة جديدة،"تعطي من خلالها للمجموعات القصصية رؤى متقدمة ومعالجات غنية زاخرة بالعطاء الفني، وبدا أن القصة القصيرة الأردنية أفلحت في الإمساك بالحياة والنفاذ إلى جوهرها وتجلى العطاء الفني في صور من الإيقاع لا تجعل من الفن القصصي مرتهنا بالعناصر المضمونية المبذولة وزادها الفكري وحسب، بل بدا

([1]) ينظر: علي محمد المومني: الحداثة والتجريب في القصة الاردنية، ص 316- ص 317.

أن القص مرتهن بروود آفاق جديدة، ويلتفت إلى تقنيات سردية جديدة" [1]. تجلت في المجموعات القصصية وأظهرت ملامح التجريب الحداثي منها" كسر الترتيب السردي الاضطراري، والغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، وتحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، في تراكيب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معا، وتهديد اللغة المكرسة في متاحف القواميس، وتوسيع دلالة الواقع ، واقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة الأنا لا لتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذات، وصولا إلى تلك المنطقة الغامضة المشتركة، التي يمكن أن تسمى ما بين الذاتيات، والتي تحل الآن محل موضوعية مفترضة. وهذه ليست تقنيات شكلية، وليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد الإحالة إلى الواقع بل إلى رؤية وموقف، وليس ثمة انفصال ولا تفريق ممكن بين الأمرين [2].

ولعل أهم ما تتميز به هذه المجموعات هو نزوعها نحو التجريب وتحطيم الشكل التقليدي للقصة ثم تناولها العميق لموضوع الهم الأنثوي النسوي الذي ركز على الأحاسيس النسوية وانشغالات المرأة وهواجسها وانكساراتها الداخلية ومحاولة لجعل هذه الأحاسيس والانشغالات مركز التجربة القصصية حيث يجري الكشف بصورة أكثر جرأة عن أحاسيس المرأة الفعيلة واتواقها وأحلامها تحضر الكتابة النسائية في مجموعة القصصية من خلال التركيز على قضايا الأسرة والذات ، والاهتمام بالأنا المقنعة، واستكناه أعماق الشعور واللاشعور، وتجسيد خصوصيات الأنثى ومشاكلها الداخلية ، وعلاقتها الإيجابية والسلبية بالرجل السيد وغير السيد ، ورصد واقعها الوجداني والذهني وتفاعلاتها الاجتماعية المختلفة، وتصوير

([1]) نبيل حداد: **القصة القصيرة في الأردن اضاءات وعلامات**، دار الكندي، إربد_الأردن، 2005، ص19.

([2]) ينظر: ادوار الخراط: **الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية**، دار الآداب، بيروت، 1993، ص19.

الصراع الجدلي بين الرجل والمرأة أو بين الزوج والزوجة، والتلميح إلى العلاقات الغرامية بين العاشقين ، ونقل الأجواء العاطفية بين الطرفين سواء على ضوء الرؤية الرومانسية أم الواقعية.

ومن هنا يشير هذا التطور في الاهتمام إلى تطور الكتابة القصصية وارتيادهـا آفاقـا جديدة من الكشف على صعيد التجربة، وأن هذه الكتابة استطاعت أن تثبت جدارتها الفنية وتعبر عن إشكالات وجود النساء والرجال في هذا العالم وهذه الملامح التجريبة الحداثية التي ارتادتها القاصة في تجربتها القصصية كانت محاولة للكشف عن آفاق جديدة تثري فن القصة القـصيرة الأردنية لكن بقلم نسوي لأن التجريب لا يقدم إجابات بقدر ما يطرح أسئلة، ومن هنـا جـاءت الأهمية البالغة لوعي من يتصدى للتجريب بواقعه.

الفصل الأول
الرؤية الفنية

مدخل نظري

تتعدد أبعاد الرؤية الفنية في مجموعات مريم جبر من غنائيـــة تعبــر عــن مرحلتهــا الرومانسية، إلى اجتماعية، تعبر عن مرحلتها الواقعية، وتنفرد كل مرحلة بأبعاد رؤيتها الخاصة في ضوء تشكيل التجربة الانفعالية في ذات المتلقي وانعكاسات رؤيته عليها.

وتتميز المرحلة الأولى بخصوصية وتفرد نتيجة تفاعل مثمر بين رؤيـــة القــاص مــن ناحية، وذاته المدركة لواقعه من ناحية ثانية، ولا يمكن القول برومانسية غنائية خالصة الذاتيّة، لأنها تعبير مصور عن عواطف وأحاسيس فردية في نطاق المشاعر العامة. وهذا يعني رؤيـــة غير موضوعية للذات وللآخر في الوقت نفسه، مع أن الذات تدرك نفسها بفضل العلاقـــة مـــع الآخر، فالذات تتشكل ويعاد تشكيلها في المواجهة مع الآخر، لذلك فإن أي تشويه فـــي النظـــرة للآخر لابد أن يعني تشويها كامنا في الذات [1]. إذ تتشكل أبعاد المرحلة الرومانسية من خـــلال إضفاء بعض السمات الذاتية عليها، ومحاولته التعبير عنها فنيا، من خلال سبر أغوار التجربـــة الإنسانية، والكشف الجوهري عن حقيقتها ومحاولة التمرد على كل ما يعيقها عبر نظرة ترتكز على (الأنا).

وتؤكد المرحلة الثانية على أهمية الذات ودورها الفاعل في تشكيل القـــصة القـــصيرة، ولذلك فإن القاص يعبر عن واقعه من خلال وعي ذاته وعالمه معًا من ناحية، ومحاولة تغييـــره من ناحية ثانية وهذه الازدواجية في الرؤية رافقتها جملة من المتغيرات ارتبطـــت بـــالظروف

([1]) ماجدة حمودة: **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 107.

الاجتماعية عبرت عن تأزم المجتمع وقلقه من خلال معاينة التغير في البنية الاجتماعية، بفعل الرؤى المتغايرة التي تتفاعل معها، وانعكاساته على الأدب بعامة والقصة القصيرة بخاصة[1].

1. الرؤية المذهبية بين النزوع الرومانسي والتوجه الواقعي

ويمكننا دراسة الرؤية المذهبية " للموقف الرومانسي من خلال ثنائية (الداخل) و(الخارج)، إذ يتمثل (الداخل) في أبرز مستوياته وأكثرها شيوعاً بـــــ (الأنا) غير أن هناك مستويات أخرى للداخل تخرج عن إطار العالم الداخلي للإنسان، ولكنها في جوهرها تمثل (داخل) الظواهر والأشياء، وبذلك يتغاير (الداخل) للظاهرة ويتغاير في ضوئه مستوى (خارجه)؛ وإذا كان الموقف الرومانسي يصدر عن (الداخل) ويغلبه على (الخارج) فإننا إزاء موقف أحادي ينظر للظاهرة من زاوية واحدة، ويعني من ثم رفض (الخارج) ورفض كل مستوياته [2].

تقدم المجموعات القصصية عند مريم جبر رؤية فنية تستوحي رموزا دلالية للمنحى الرومانسي الذي يحمل في طياته" التأمل الحزين المتركز حول الذات ومحاولة التماس البديل الخيالي عن الحياة الواقعية ومن ثم يصبح الحل الوحيد هو نقل مركز الثقل من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي بكل مغرياته وإمكاناته غير العقلية" [3] ويزداد حضور ركن النزوع الرومانسي في المجموعات القصصية من خلال ذاتية تستبطن الحوار مع النفس حين تتأزم الأحداث فتتكشف من خلال مناجاة الشخصية لنفسها أسباب أزمتها وتتمثل المناجاة في جملة من مظاهر نصية من أهمها غلبة النجوى على الحوار في مساحة النص؛ ذلك لأن النجوى لا تقتصر

([1]) ينظر: كريم الوائلي: **المواقف النقدية : قراءة في نقد القصة القصيرة** ، ص 73.

([2]) ينظر: المرجع نفسه، ص 76- ص 77.

([3]) يانكو لافرين: **الرومانتيكية والواقعية : دراسات في الأدب الأوروبي** : ت: حلمي راغب حنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 1995، ص 19

على تجسيد الأصوات الداخلية للشخوص، لكنها تعكس وقع العالم عليها كذلك؛ ففيها يتحول الصوت الأخر إلى مجرد صدى للباطن من خلال المناجاة ونشير إلى أهم ملامحه وهي: هيمنة الأحاسيس المتولدة من لحظات الرؤية، وتكثيف وجود الشخصية بما يتجاوز حدودها المعتادة؛ بحيث بوسعها أن تشعر أكثر وبطريقة مختلفة فاللحظات والرؤية والإحساس العاطفي هي ذروة الغنائية ولقطة هاربة للرؤية وتثبيتها، وذلك عن طريق تداعي المشاعر ومع الفترات القصيرة بحيث يتركز الإدراك على القصد وليس الامتداد وتغليب الإيحاءات مما يفسح المجال للصور والتداعيات ومركز التبئير في النص يقع على الذات وما يعتمل داخله [1] من الأحاسيس الداخلية للنفس الإنسانية في خضم الأتون النفسي الحاد الذي تعيش داخله الشخصية، فتمتزج تلك الأزمات والأحاسيس لتفجر لغة قصصية قائمة على التركيب الشعري المبني على مفردات تغوص في اللاوعي، وتتدفق من خلال تجربة الإنسان الداخلية، كما لو كانت تجربة خارجية، ويتم تصويرها بطريقة رومانسية شعرية حالمة لأن الشعر يميل للشعور ولعالم النفس وكلما كان الشعر فرديا وذا طابع وصبغة حاضرة ذاتية كان أقرب إلى صميم الشعر،... وهذه الذاتية الرومانتيكية لها [2].

تعتبر المناجاة الذاتية تقنية شعرية أعطت للنص القصصي فنية الدخول إلى عوالم منفتحة على تمظهرات خاصة بالذات والذاتية التي تنتجها الأنا الغنائية وتعبيراتها التي تصور المواقف والشخصيات والمنازع النفسية في صلتها بالواقع، عن طريق الأنا التي من خلالها يعرف الإنسان نفسه حين تصبح الأنا هي مركز العالم الشعوري للفرد، حينها يدخل الإنسان في صراع مع واقعه المحيط به نتيجة تصادمه معه عبر رؤاه المغايرة له وبذلك تمهد الأنا السبيل

([1]) ينظر:صلاح فضل: **أساليب السرد في الرواية العربية** ، دار المدى، بيروت، 2003، ص99_ ص 101.

([2]) ينظر:محمد غيمي هلال: **الرومانتيكية**، دار نهضة، مصر، 1998، ص 47.

لظهور (الذات) التي تعد ذروة بناء الشخصية القصصية التي تمنحها انفتاحا لمدركات لنفسها فضلا عن استقرائها لواقعها المدان الذي يهمشها بسبب رؤاه المغايرة كما هو الحال في قصة **(خطأ في العنوان)** حيث تتمثل المناجاة الذاتية في المقطع الآتي:" سراب"!! أنه اسمي حقا لكن..كأنني ما قرأت هذا الاسم من قبل ولا سمعت به – كومة أخرى من بقايا الأخضر تصير هشيما – لماذا أكون سرابا؟ هل أقفر قاموس الأسماء – الألقاب أمام أهلي فلم يجدوا غير هذا الاسم يلصقونه بي؟؟"(1).

ولعل الملاحظ في هذا المقطع القصصي هو استغلال القاصة لطاقة اللغة من خلال تفجيره لديناميها ودلالاتها الإيحائية لأنه انتقل بالمتن النثري من نثريته الشكلية إلى شعرية أظهرت حقل الذات الذي كشف عن معاناة الشخصية، من خلال دلالات رمزية أظهرتها المناجاة بلغة شعرية" تمثلت في المقطع السابق من خلال اتخاذ القاص صورًا من الطبيعة تتجسد وتتوحد مع مظاهر لغته الشعرية التي تعطي معاني الخداع والموت والعجز المتمثلة بـ (سراب / كومة من بقايا الأخضر/ الهشيم / أقفر) وتشكل تلك المفردات دلالات تبرز الواجهة الخلفية غير المنظورة لهذه الشخصية بحيث نلمس حضور الذات كفاعلة، ثم غيابها في خضم الضياع "حين تبدأ تدريجيًا في الدخول إلى عوالم موغلة قصد محاورة الذات تتحول إلى دفقات يؤطرها ثنائية تضادية بحيث تصطدم اللغة بدلالاتها المتضاربة فتمد الخطاب بجماليات إضافية عبر التناقض"(2) كما في ثنائية الحياة والموت التي برزت منذ ولادة الشخصية وإلصاق اسم (سراب) من قبل أهلها بها الذي أعطى مدلولا للعدمية والاجدوى في حياتها القادمة لأنها أقفرت صحراء كيانها بنظرهم فلا داعي للنظر لأي شيء قادم يظهر كيانها ولعلنا لا نضيف جديدًا حين نقول إن اللغة

---

(1) مريم جبر فريحات: قصة **(خطأ في العنوان)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)**، ص 11.

(2) عبد القادر بن سالم: **مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001،ص4.

الشعرية لها من الطاقة ما يجعلها تكشف عن معان مخبوءة ضمن بنية الــنص العامــة، أقلهــا إمكانية التأويل، وإخضاع النص إلى توليد دلالات لا متناهية، كما إن اللغة الشعرية هي تحــول الذات من موقع تحتي إلى فضاء التخييل ولا شك أن الذاتية لا تنفي الصبغة القصصية لأنها لون من ألوان الشعر، بل قد ترتقي بها فتستوفي من عناصر الفن القصصي ما يسلكها في باب القصة الشعرية التي تستبطن ما يصطرع في الأعماق من مشاعر مضادة لما هو قائم حولهــا، حيــث يغدو البعد الشعري هو المحرك لدينامية الأحداث كما يصبح التأويل ضــرورة للقــبض علــى حيثيات المضمون[1].

وكما هو الحال في قصة **(تمرد)** حيث تصور لنا شخصًا قابعًا داخل نفسه يــشاهد كــل شيء من مرآة ذاته، لا يعير أي اهتمام خارج عنها حيث يتفجر الحدث من الداخل متوغلاً فــي رحلته عبر النفس في سرد يفيض بكوامن الذات – إبداع في إطار علاقة جدلية بــين الــداخل والخارج كما في المقطع الآتي:" صوت أمي أقرؤه في حركة شفتيها، ويخيل لــي أنهــا تعلــن تذمرها مما أنا فيه أو ربما تدعو بان يغير الله حالي أو ربما تدعو الله أن يأخذني ويريحها مني ولطالما انشغلت بهذا الدعاء....ولماذا يأخذني؟ وهل سأجدك هناك..؟ ثم لماذا تريد هذه المــرأة أن ترتاح مني؟ هل هي متعبة وضائقة بي إلى هذا الحد ؟"[2] نستــشف مــن خــلال مناجــاة الشخصية لذاتها في المقطع السابق عن علاقتها المتوترة بأمها حين تبدأ تدريجيًا في الدخول إلى عوالم موغلة قصد محاورة الذات من خلال التساؤلات التي تجسد الأبعاد الداخليــة فــي دقــة وتفصيل حتى ليحس القارئ بالشخصية أمامه تتحرك وتنبض بالحياة ونستشفّ هــذه الدلالــة النفسية للصورة الشعرية من خلال قيامها على اليقظة الحسيّة من جهة، واليقظة الباطنية

([1]) ينظر: عبد القادر بن سالم: **مكونات السرد في النص القصصي**، ص 46.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة **(تمرد)** من مجموعة **(طمي)**، ص 95 – 96.

من جهة أخرى، لأن الإدراك الحسي للصورة في معزل عن طبيعة الأشياء الداخلية والتّيقّظ الشّعوري ذلك أن الصراع جميعه يجري في أعماقه، وهو الراصد وهو المفسر لكل ما يجري. لذلك تختلط لدى القارئ في كثير من الأحيان، الحقيقة بما هو متصور فالمتن القصصي عند هذا القاص يتعدى المظهر الوصفي في التقاط تفاصيل الأمكنة والحركات، إلى استبطان ما يصطرع في الأعماق من مشاعر مضادة لما هو قائم حولها، حيث تغدو الإشارية وكثافة البعد الشعري هي المحرك لدينامية الأحداث كما يصبح التأويل ضرورة للقبض على حيثيات المضمون (1).

نتاج العامل النفسي، يظهر تراكم العالم الداخلي الذي هو حصيلة الرواسب التي تفصل الشخصية عن واقعها، في وضع متوتر طابعه الانفعال وفقدان الحرية من خلال غربة النفس، وغربة المجتمع، اللتين سببتا للشخصية حالات نفسية متوترة كالقلق، والشك، والخيبة، وهذا يرضخ الذات الفاعلة عبر شبكة من الإيغالات النفسية، التي تتيح لها الهروب من واقعيتها إلى مجالات أرحب للتفريغ، ويكون الهروب من خلال المناجاة الذاتية إن اللغة هنا تحمل زخمًا من الأحاسيس عبر دلالات إيحائية تتقاطع كلها في فضاء موحد، وهو الحالة النفسية للكاتب مع أنها تتجاور متناقضة في مدلولاتها الحرفية، فالأتون الملتهب، لا يجاور الثلج، الذي هو برودة في درجتها الأخيرة. ولعل هذه التضادية هي ميزة الكتابات الجديدة، بحيث تصطدم اللغة بدلالاتها المتضاربة فتمد الخطاب بجماليات إضافية عبر التناقض، ويمكن التدليل على ذلك بهذا البيان.

حيث" تولد القيم من ولادة الدلالات،" (2) كما في المقطع الآتي:" أنت وحدك الذي لا يصدق الآن إنني ما عدت أحلم..ما عدت أحلم منذ سكبت روحك في كفي، فعرفت هجائية اسمي

---

(1) ينظر: عبد القادر بن سالم: **مكونات السرد في النص القصصي**، ص 46- 47.

(2) يمنى العيد: **في معرفة النص**، دار الآداب، بيروت، 1999، ص72.

وتضاريس جسدي وحكمة وجـودي..لكنـه الكـابوس الـذي مـا زال يخلـع بابـك يـشقق قميصك..يعريك...يبددك" [1] ورغم حضور الذات وبروزها على سطح الحدث كزوجة لها كيانها إلا أن علاقتها بزوجها الذي ينكر حضورها ككيان في وسط السائد الاجتماعي سرعان ما يدفع بالحدث إلى مظهرية الغياب ليمارس معه لعبة التغييب، وليبعدها عن محور الـشعور بكيانهـا فتصبح شخصية ممسوخة، تبدو عليها مشاعر البؤس والشقاء، فضلاً عن العقد النفـسية وهـذا يعني أن مفهوم الاغتراب يشير إلى النمو المشوه للإنسان، حيث يفقد مقومات الإحساس بالتكامل مع الوجود.وتصبح المناجاة أداة تستعير مناخ الشعر وتتعمق به لاكتشاف مأساة الشخصية التي لا تسيطر على عالمها سيطرة كاملة بل تحاول من خلال تفتيت علاقتها به أن تسيطر على جزء منه وهو النفس.

التوجه الواقعي

يستند التوجه الواقعي للرؤية المذهبية في القصة القصيرة على نقل الواقع كما هو عليه، لأنه أساسًا عمل منظم يتجاوز عشوائية الواقع، كما أنه لا يتشابه الواقع أو تماثله، لأن القاصة تهدف إلى تجاوزه، كما أن التحويل الذاتي يسهم هو الآخر في تجاوز النقل الآلي له، وهذا يعني إسهام كل من الذات وموضوعها في عملية الإبداع، ومن ثم فإن التجربة ليست ذاتية، وليست موضوعية، وإنما هي ذاتية وموضوعية معا من خلال حركتها الفاعلة بين الذات والموضوع التي انعكست آثارها على طبيعة الإبداع الفني،[2] فضلا عن دورها الفاعل في تشكيل القصة القصيرة وتناول الواقعية في مفهومها الفني، الحيوي المتطور، والعلاقة ما بين هذا المفهوم ونجاحات الشكل الفني التي سعى إلى تحقيقها بعض كتاب القصة القصيرة في الرابطة، وذلك

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(صندوق)** من مجموعة **(فتنة البوح)** ص 71.

([2]) ينظر: كريم الوائلي: **المواقف النقدية : قراءة في نقد القصة القصيرة** ، ص 55.

عبر تنوع الموضوعات وتكامل الرؤية الفنية وانسجامها في كل واحد محدد، تبدو العلاقة فيه متناغمة بين الذات والموضوع، من خلال مبدأ الوحدة والتركيز، وإضاءة جانب من الحياة الإنسانية يبدو في القصة شكلاً منسجماً مع الأصول النظرية والقدرات الموضوعية لفن القصة القصيرة،[1] ولأن الإدراك المعرفي يتحقق في الواقعية من خلال العلاقة الفاعلة بين الذات والموضوع، فليست الذات المصدر الرئيسي للمعرفة، وليس الواقع هو الذي يحقق لنا الكشف المعرفي من خلال تأكيدات عقلية نبحث عنها في الواقع ذاته، وإنما يتحقق الكشف المعرفي عبر هذه العلاقة الفاعلة المترددة بين الذات والموضوع.

ويحاول التوجه الواقعي من هذه الزاوية السيطرة على الانفعالات من خلال تجربة هي نتاج لتفاعل عالمين هما العالم الخارجي والداخلي للمبدع وانعكست آثار هذا الإدراك على توظيف القصة القصيرة التي يتجاذبها بعدان أساسيان:هما الذات والموضوع، ولذلك فإنه يقع في إشكاليتين خطيرتين، إحداهما تقع في الخارج، والثانية في الذات،[2] حيث ينطلق منهما القاص في تعامله" مع الواقع محللا ومفككا له، يتصور إعادة بنائه من جديد، لا على أساس تغيير عناصره وتبديل أدواره بل على صعيد إضافة جديد إلى هذا الواقع، واستيعاب المتغيرات المستجدة" [3] ومن هنا تجسد عملية الخلق والإبداع خصيصة فنية يرتكز عليها التوجه الواقعي، وتشكل هذه الخصيصة لدى القاص صورة تركيبية تستمد عناصرها من الواقع الخارجي ومخيلا لك واقعا آخر هو واقعه الخاص الذي يراه من زاويته الإبداعية الحرة. فنراه يتلاعب بالألوان

([1]) ينظر: إيناس محمود عبدالله أبو سالم : **اتجاهات القصة القصيرة في الأردن من خلال الملحق الثقافي الأسبوعي لجريدة الرأي في التسعينات / دراسة نقدية**، دار الكندي، عمان، (د.ت) ص 147.

([2]) ينظر: إيناس محمود عبدالله أبو سالم : **اتجاهات القصة القصيرة في الأردن**، ص153.

([3]) ينظر: إبراهيم السعافيين: **تحولات السرد دراسات في الرواية العربية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1996 ، ص 231.

والظّلال والخطوط والأشكال والتكوين كما يشاء دون الابتعاد عن منطق الواقع وطبائعه في الإنسان والمحيط ولكن ضمن الأطر المألوفة التي لا نشعر إزاءها بالغرابة والاستنكار وتتحول" عملية الخلق الفني هنا، هي – إذن عملية اتصال وجداني– بين ذات الكاتب والواقع الموضوعي، بحيث يتحول الواقع أثناءها من مناخه الزماني والمكاني خارج الذات، إلى مناخ الموقف الإنساني داخل الذات، ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة، التي يبدو بها كائنا جديدا يختلف في اتساقه وانتظامه وتركيزه عما كان عليه في الحياة الاجتماعية اليومية وبهذه الحقيقة الجديدة التي يكتسيها الواقع الموضوعي بعد عملية الخلق ، يصبح واقعا فنيا" [(1)].

ولقد ربطت القاصة التوجه الواقعي في مجموعاتها بالمجتمع ربطا وثيقا، حيث تأثرت بالفلسفات التي اتجهت نحو الواقع كالفلسفة الاجتماعية التي دعت إلى العناية بإصلاح المجتمع لإسعاد الفرد، بمعنى التركيز على الحاجات الاجتماعية الفكرية و لتوضيح هذا الكلام – الذي يبدو عاما و فضفاضا – لا مناص من الإتيان ترتبط الرؤية الفنية بتوجهها الواقعي في مجموعات مريم جبر القصصية ارتباطا وثيقا بالهم الأنثوي وقضاياه حيث حلت فيه النظرة الاجتماعية السيكولوجية، محل النظرة الجزئية الفردية، وهذه النظرة الفنية لدى القاص نظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيا في داخله، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره، وبشكل خاص ينبغي أن يتضح هذا جليا في فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه كما وتتركز المجموعات في رؤيتها الفنية الواقعية على ترسيخ الهوية الأنثوية في واقع ذكوري، هذا الواقع الذي تربطها به علاقة متوترة يقمعها من خلال الأعراف الاجتماعية من جهة ومن خلال علاقتها بالرجل الذي يتبنى نظرة السائد الاجتماعي، ويحاول أن يكبح جماحها بالظهور ككيان له وقعه، ولعلها اشد العلاقات مأساوية وعذابا في التوتر الدائم بين الأنا والأخر، ومحاولة الأنا

([1]) حسين مروة: **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، مكتبة المعارف، بيروت، 1988، ص 105

تبريد العلاقة الدائمة التوتر دون نجاح، مما تعاظمت معه ماساتها، والانا في هذه الدوائر(1) ونمثل ببعض النماذج التي تظهر الهم الأنثوي كما في قصة **(إعلان موت 2)** التي تظهر نظرة تفضيل الذكر على الأنثى كما تخبرنا به الشخصية المحورية بقولها:" كان العجوزان مشغولين بهدهدة طفل ينقلانه مثل كرة زجاجية بين أيديهما. ...يخشيان عليه الخدش آه تذكرت انه الولد سيحمل اسم العائلة بعد سادس محاولة خائبة" (2) يمثل وريثا ورمز فخر للأهل لا كالمرأة التي يقهرها المجتمع، التي لا تعي وجودها كأنثى إلا في ظل الرجل الذي يستر عليها لأنها" مثل نعش العار"(3) لذلك" يحملونها إلى رجل يلفها بعباءته ويستر عليها" (4).

عرضت القاصة موضوعات المرأة من خلال علاقتها بمحيطها وبالآخر حيث تؤمن بوجهة نظر مغايرة عن وجهة نظر المجتمع إلى المرأة، تسعى من خلالها تسعى إلى تعرية المنظور الذكوري الذي يكبح جماح المرأة بشكل عام فكيف إن كانت تلك المرأة مثقفة تعي ذاتها من خلال آليات جديدة تجعل للمرأة كيانا له ورؤية، وآلية تفكير في آفاق رؤى جديدة كما في قصة **(علامات فارقة)** التي تحاول بها الشخصية المحورية أن تقدم نموذجا لنمط المرأة التي تستبصر ذاتها وكيانها من خلال استبصار المعلمة المثقفة لها بالبشرى بأنها ستكون صاحبة شأن في المستقبل والتي تحاول أن تؤكده لأبيها بقولها:" يا أبي بشرتني المعلمة هذا الصباح بأن سيكون لي مستقبل باهر" (5) لكن المفارقة حين تصبح طموحاتها أمام الجدار السلطوي لا قيمة

---

(1) ينظر: إيناس محمود عبدالله أبو سالم : **اتجاهات القصة القصيرة في الأردن**، ص 147.
(2) مريم جبر: قصة **(إعلان موت 2)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)**، ص 96.
(3) المصدر نفسه، ص 97.
(4) المصدر نفسه، ص97 .
(5) مريم جبر فريحات: قصة **(علامات فارقة)** من مجموعة **(طمي)**، ص 83.

لها بقولها:" جدار أصم لا يمتص لهفتي وصوت يقذف حجارته فتخترق صدري" [1] وهذا الموضوع يشكل حالة تهميش وإقصاء المرأة المثقفة التي تحاول أن تتمرد عليه لإعادة الاعتبار للمرأة في المجتمع لكن دون جدوى.

يعرض الهم الأنثوي في توجهه الاجتماعي موضوع العقم وأثره على المرأة التي تعاني منه من خلال نظرة المجتمع لها التي تتجلى في **(قصة صوت (2))** حين تعاني المرأة من العقم ويزداد ترددها على طبيب ليعالجها وتسمع في عيادة كلام النسوة" الشجرة التي لا تثمر قطعها حلال" [2] وهي حالة مأساوية فريدة لما تعانيه من(قهر) وضغط افقدها الوعي بوجودها أمام الآخر والذي يمثله هنا مجموعة من الأعراف الاجتماعية التي تحكم السلوك الإنساني في المجتمع بما تفرضه عليه، وتمنعه من التفكير في موقف بديل أيا كان هذا الموقف الموروث هنا فاعل مسيطر غير قابل للمحاورة وسالب لإرادة المتتبع، ولذلك يجد الإنسان نفسه أمام خيار لا مفر منه: إما الإتباع، وإما الضياع.

كما يقدم التوجه الواقعي صورة الرجل المثقف الذي يدفع ثمن راحته لحساب الشهرة حين يضطر للعيش خلف قناع الشهرة في شخصية (**أحمد**) الصحفي المشهور الذي عاش باغتراب، ورهينا لمجتمع ينظر له من خلال شهرته ومكانته ويستجيب لمعطيات تلك الشهرة ويعيش في صراع داخلي في قصة **(آن لك أن تموت)** فيعيش في عذاب نفسي لا حد له وصراع وقلق يبرز كثيرا فهو يريد أشياء مبهمة غير معلنة ولكن حركته لتحقيقها مقلقة.

([1]) المصدر نفسه، ص 84.

(2) قصة **(صوت (2))** من مجموعة **(فتنة البوح)** ص114.

2. الخصوصية النسوية

لا شك أننا حين نتحدث عن خصوصية الكتابة النسوية سنكون بإزاء إشكالية ظاهراتية تتنازعها محاور عدة: منها ما هو متعلق بالنموذج المؤسس والمحاكي في الإبداع بعامة، ومنها ما يتعلق بمنظور المنطلقات الفكرية وخاصة منطلقات الفكر النسوي الذي يحتكم إلـى منطلق التغيير في معالجة النص النسوي، واستكناه مراميه المؤثرة على قضية المراة في المجتمع وفي النص الإبداعي في سبيل إيجاد موقع للكتابة النسوية على خريطة الإبداع عامة، وأن يكون هذا الموقع مؤثرا وإنسانيا أيضا" [(1)] أن هذه الخصوصية لابدّ أن تصدر عن وعي محـدد لـدى المرأة الكاتبة، إلى جانب إدراكها كونها تنتمي إلى فئة اجتماعية عاشت ظروفها التاريخية، وقد جعل ذلك المرأة تتمركز حول (أناها)، والبحث عن الحرية وتبحث عن موقع المرأة داخل اللغة، ودور اللغة في تشكيل رؤية المرأة للعالم لتبين هذه الخصوصية علاقة المرأة بالممارسة الأدبية، والمكانة التي احتلتها في تاريخ الكتابة الأدبية يجب أن ينظر إليها من زاويتين طبعتا سـيرورة الإبداع النسوي وتطوره، زاوية الخلق والإبداع الذي تبدو من خلاله تصبح المرأة ذاتـا فاعلـة ومنتجة، والزاوية التي تحضر فيها المرأة مادة للاستهلاك، يستمد منها الرجل المبـدع إنتاجـه الفني[(2)].

يقدم مصطلح النسوية إشكالية كبيرة مختلفا عليها لأن غياب التحديد الـدقيق والكامـل لمصطلح الكتابة النسوية، وغياب الإطار النظري المصاحب قد ساهم في شيوع مفاهيم مختلفة، منها ما يُطرح حول وضع النص النسوي مقابل النص الرجالي، بحيث يتم تقـسيم الأدب علـى أساس الهوية الجنسانية لمنتج النص دخل مصطلح الأدب النسوي أي أنه ارتبط بمفهوم الهويـة

---

(1) رفقة محمد دودين: **خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة**، أمانة عمان، عمان، 2007، ص427.

(2) ينظر: شيرين أبو النجا: **نسائي أم نسوي**، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة ، 2002، ص 7.

الجنسانية لكاتبة العمل، وقد كشف ذلك عن الفقر النظري والمنهجي- إن لم نقل غيابهما- الذي ترافق مع استخدام المصطلح، وكان من الطبيعي أن يؤثر ذلك على عملية استقبال المصطلح، والتعاطي معه، حتى أن الكثير من الكاتبات والكتاب العرب كانوا يضعون الأدب الذي تكتبه المرأة مقابل الأدب الذي يكتب الرجل. الأمر الذي يؤدي إلى انفتاح اللغة الأدبية على خصوصية التجربة النسوية، التي نلمسها في إبداع المرأة، وعندها نحمّل هذا المصطلح أي دلالات تؤدي إلى تمييز أو تفوق أدب المرأة على أدب الرجل (1).

"والذي يعبر تعبيرًا بليغًا عن ثقافة التاريخ الخاص ومشمولاته الأبوية المؤكدة والشاهد أن الآداب النسائية العربية تتموضع في إطار المفارقة بين الوعي والوجود والموروث الاجتماعي الذي يضع الوعي في إطار من النمطية المؤطرة لكن هذا الوعي المؤطر بقوة العادات والتقاليد يحاول الخروج من شرنقة الحصار نحو فضاء التعبير "(2)

هذا التحول الأنثوي الفاعل في صياغة الذات – والواقع أيضا- أعاد تشكيل الواقع في سياق نصي مفارق جمع بين المتناقضات والمؤتلفات...هذا النص الذي حمل بأصداء دلالية إضافية هو نص المرأة الذي تمارسه في علاقة مستمرة مع ثنائيات مختلفة ومؤتلفة، كالحاضر والغائب والموت والحياة والعدم، حيث نجد المرأة موقع الفاعل لا المفعول، نلمس فيها نزعة الخلاص والتحرر من الكبت والانطلاق إلى عوالم من خلال اللغة التي تبلغ درجة عالية من البوح الذاتي، متحدية بها، متمردة على تقاليد المجتمع من خلال تمردها على تقاليد الكتابة، حيث يتداخل ويتمارى دور المبدعة في متنها الحكائي الذي يبدأ من أدق الانشطارات الذاتية، في علاقة الذات بالذات، وصولا إلى علاقتها بالأخر المختلف.

---

(1) ينظر: مفيد نجم: **الكتابة النسوية: إشكالية المصطلح التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي**.

(2) عمرعبد العزيز: **الأدب النسوي المفارقة بين الوعي والوجود**، مجلة أفكار، مصر،28- يوليو 2010 ،ص19.

وتوزعت مواقف المرأة الكاتبة من مصطلح الكتابة النسوية على ثلاثة مواقف: أولها: الموقف الرافض كلية له، وقد تميز هذا الموقف بالسرعة في رفض المصطلح منذ بدايات طرحه للتداول، بسبب الحساسية الخاصة التي ولدها عند الجيل الذي استطاع أن يكرس حضوره الإبداعي وشهرته الأدبية،...والموقف الثاني تمثل في الوسطية، فهو يقر من جهة بخصوصية التجربة التاريخية والاجتماعية التي عاشتها المرأة، وجعلتها أسيرة شرطها، ومن جهة أخرى يرفض أن تكون هذه الخصوصية نابعة من خصوصية طبيعية تلازم المرأة، وتشكل محددات للأدب الذي تكتبه، أما الموقف الثالث فهو الذي تلقف المصطلح، وراح يتبناه في أطروحاته، ويدافع عنه محاولاً توظيفه في الثقافة والأدب العربيين، ولكن من دون وعي نظري ومنهجي واضح ومحدد(1).

ويتبنى الراوي في مجموعات مريم جبر موقف الوسطية من خلال لغة تشكل لبوس المرأة وفضائها، وهذا يتمثل في إعادة تشكيل اللغة بما يضمن عدم تحيزها لجنس ضد جنس؛ لكن ذلك لن ينتج أدبا للمرأة مغايرا للأدب الذي يكتبه الرجل وهذا النسق اللغوي المتقن لآليات التورية والمواربة عند التعبير عن الحقيقة، يولد الحركة الاندفاعية باتجاه الضوء والكشف للبحث.

بالتالي فإن وجدت الكاتبة الأنثى في اللغة ذاتِها أداةً لحريتها، ومقاومة حصاراتها وعزلها الانحياز إلى المرأة، وإلى الهم الأنثوي بشكل خاص الرغبة في الانعتاق من سلطة المكان والهروب منه الرغبة المتزايدة في التحرر والبوح والاحتجاج وإبراز الموقف من الرجل؛ والاحتماء بالتذكر والنسيان؛الاهتمام بالمكون النفسي للمرأة والرجل؛ الإحساس بالاغتراب

(1) ينظر: ابن السائح الأخضر: **أسئلة البحث في نص المرأة، انزيحات**، العدد الرابع، أغسطس،2010،ص 82.

والتيه؛ الاحتفاء بالأشياء الحميمة، وبالعوالم الداخلية للمرأة؛ الرفع من حدة الإحساس بالتوتر والانكسار والقلق والخوف والخيبة والموت؛ استحياء صورتي المرأة والرجل، في أبعادهما السلبية والإيجابية على حد سواء؛ المزاوجة بين رصد علاقة المرأة بالمرأة وعلاقة الرجل بالرجل.

قد حاولت الدراسة التوقف عند خصوصية التجربة النسوية الأردنية والقضايا التي عالجها القاص في مجموعاته من خلال لغة أدبية خاصة، تمنح القصة فرادتها، بما تحمله من تجلي الهم الأنثوي وتسليط الضوء عليه دون أن نجد في لغة الخطاب تلك اللغة المتشنجة الانفعالية أو المتعصبة التي تقطر كراهية للآخر (الرجل) مما يعني تجاوزها محدودية الأفق وفجاجة في الوعي وقد تناولت المجموعات القصصية الخصوصية النسوية التي تمنح النسيج القصصي أفقا مرآويا يشع في أكثر من اتجاه من خلال مرتكزات واقع المرأة، الذي استطاع أن يميط اللثام عن الهويات المستلبة لها، إنه يحاول الانطلاق في الكشف عن المسكوت عنه، عن ما هو متوار بلباقة شديدة في النصوص(1) التي تتجلى في المجموعات القصصية بصور تحمل بداخلها رؤية عميقة عن علاقة المرأة بالمجتمع الذي يحيط بها والذي أسهم في تشكيلها من خلال ذكورية وسلطويته الرجل الذي طالما حاولت المرأة إيجاد بديل للصدام معه إلا أنه أصر على الضدية المعادية لطموحها، مما أدى إلى تشكيل وعيها بذاتها كون أن أزمة المرأة هي أزمة فكر قبل أن تكون أزمة واقع عاشته المرأة خلال معاناتها كإشكال تاريخي يعصف بمكنوناتها الذاتية نحو التحرر والانفتاح بإمكانياتها على أرض الواقع وبالتالي أضحى ذلك الوعي بؤرة صدامية للعلاقة بين المرأة وما تحاول أن تثبته المرأة الكاتبة من خلال إلغائها لهذا التهميش والاستلاب والتقوقع في الثقافة الأبوية المتسلطة عبر أعمالها. وتنطلق المرتكزات من الهم الأنثوي

(1) ينظر: مفيد نجم: **الكتابة النسوية: إشكالية المصطلح التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي.**

الاجتماعي وتتبلور بعدة محاور في كتابة المجموعات وارتأينا أن نركز على المحاور الأكثر تداولا في المجموعات محور الدراسة وخلصنا إلى الآتي:

أولا: الاهتمام بقضية إثبات هوية الـ (أنا) الأنثوية المهيمنة على الكتابة النسوية التي تعكس شبكة من الدلالات المبنية على إرثها من المجتمع الأبوي السلطوي الذي يكبح جماحها فتحاول أن تعزز حضورها وذاتها، من خلال التمرد على الواقع الاجتماعي والثقافي القائم، وعلى سلطة المجتمع الأبوي المتمثل بالموروث الثقافي الذكوري الذي يرسم صورة للمرأة مغايرة لهذا الموروث تفارق تماما الصورة التي تحول دون تحرر المرأة وانطلاقها، وتعبيرها عن ذاتها ومشاعرها وهواجسها. وتجسيد خصوصيات الأنثى ومشاكلها الداخلية حيث يستمر القاص في الحفر في آهات الأنثى التي تعيش في ذاتها بعدما فقدت الشعور بمن حولها ويرصد لنا القاص عالم المرأة المتناقض، فتصور لنا مشاكلها وآلامها، وأفراحها المقنعة الصامتة، عبر الأنا التي وجدت فيها تعويضًا عن النقص الذي يلفها به مجتمعها كونها وعت ذاتها.

هذا الوعي يجعلها تكاشف هذه الذات بحقيقتها التي هي عليها، الأمر الذي يستدعي استبطان مضمون العلاقة التي تربطها بهذا الآخر، وانعكاسها على وجودها وحياتها وصيرورتها الإنسانية، وحين تفتقد المراة القدرة على التواصل الحقيقي أو بمعنى آخر افتقاد النضج حيث يصبح المناخ العام مناخا انفصاليا وهذا يحول بين الشخصية ونموها ذاتيا كما في قصة **(خطأ في العنوان)** في المقطع الآتي:" الرسالة لي.. لكنني لست في انتظار أي شيء وأي شخص، فقط بانتظار من ينقذني من براثن هذه النار التي تمتد عبر كياني فأهرب.. ألوذ بوعي الأخضر في مدينتي التي استمد منها قدرتي على مواجهة جبنك وتخاذلك"[1] نرى أن (الأنا) تتمتع بمساحة

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(خطأ في العنوان)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)**، ص 11.

حضور كبير تظهر اعتمادها على نفسها وأنها ليست بحاجة لأي شخص لأنها أصبحت تعي ذاتها وتحاول أن تثبت هويتها الأنثوية بعدما خذلها الآخر المتمثل بالرجل الذي تصدعت علاقتها به هنا، تحاول إثبات ذاتها من خلال وعيها الأخضر الذي يمثل نموا لا يتوقف أمام جدار السائد الاجتماعي المتمثل بالزوج المتخاذل عن الارتقاء لذلك النمو وتحاول أن تتخطى ذلك الجدار.

ما لاشك فيه أن وعي المرأة لذاتها ومحاولتها استعادة هويتها ووجودها في مجتمع لم يزل غير قادر على الاعتراف باستقلالية هذا الوجود، وقدرتها على صياغته وتأهيله بمعزل عن وصاية الآخر(الرجل وسلطته) قد شكل الموضوع الأبرز في حياتها، وكان علامة افتراق بين مصير مكتوب عليها، وآخر تحاول أن تكتبه هي، أو تختاره بمعزل عن أي ارتهان أو استلاب أو إكراه، الأمر الذي يجعلها تصطدم بثقافة ذكورية قارة وعتية، تحدد لها سلفا وظائفها ودورها وموقعها في المجتمع والحياة كما في قصة (**تمرد**)" وحدك لا تشفق لحالي ولا تتذمر لوجودي. . لكن كفي تريد خاوية كلما حاولت أن تتلمس وجودك فانكسر. تصير الأشياء من حولي مجرد هياكل تثير الفزع" [1]. لقد ترتب على تلك المواجهة مع الواقع ومنظومته القيمية والمفهومية الناجزة خوض المرأة لمعركة تحررها واستقلالها ودفاعها عن وجودها وخصوصيتها الذاتية جسدا وعقلا، ما تحتم عليها الكثير من المعاناة والمكابدة والألم والمرارة الناجمة عن صلابة تلك المنظومة من القيم والمفاهيم والعلاقات السائدة في الواقع. كما في قصة **(علامات فارقة)** في المقطع الآتي:" يا أبي..بشرتني المعلمة هذا الصباح بان سيكون لي مستقبل باهر...! يا أبي جاءت إلينا اليوم" أم احمد" – العرافة...لعبت معي ولعبت بحجارتها وخرزاتها الزرق وحينما انتهينا قالت لي: ستتعبين أيتها الشقية.. يا أبي لماذا تخافون كلكم علي..أنا لا

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(تمرد)** من مجموعة (**طمي**)، ص 97.

أخاف أحدا" [1] ونلحظ أن الأنثى المثقفة تحاول أن تثبت وجودها من خلال نظـرة استـشرافية قدرت لها من المعلمة والعرافة والمعلمة تمثل الثقافة والمعرفة والأخرى تمثـل التنبـؤ وبهمـا تحاول الشخصية استقطاب والدها حتى تؤكد ذلـك الاستـشراف إلا أن والـدها يتبـع الـسائد الاجتماعي المتمثل بالسلطة الهرمية التي تفرض على والدها إتباعـه لكـن الشخـصية تؤكـد حضورها بأنها واثقة من نفسها ولا تخاف أحدا فتصبح رؤيتها حدثا ثوريا تقتحم بها علاقة ملؤها الرعب مع الأشياء المحيطة بها والتي تحدد وجودها المادي وتضغط عليه حيث تتخطى حـدود ذلك السائد الاجتماعي لترسخ حضورها أمامه وحرية ذاتية للأنثى هي التي تقررها على وفـق نبضها الداخلي ورغباتها الأنثوية المتحكمة في بنائها وإن ارتقاء الشخصية وتميّزها،والإحساس بقيمتها يتأتّى بوصفها فتاة مثقفة، تتماز بالذكاء وجمالية الأسلوب الحواري مع الهـرم الأسـري (والدها)؛ فعملت على ممارسة حقها الطبيعي بكل ثقة، وبكل حرارة واندفاع، لكنها اصـطدمت خلال هذه الممارسة بعقبات، وعوائق، أغلبها ناشئ عن تجاوز الحدود التي لم تهيّئ نفسها لهـا، ولم يعترف بها المجتمع التقليدي، الذي ينتمي إليه والدها لأن والدها صورة مصغرة للمجتمـع الضاغط، والعلاقة به تكون صورة من العلاقة بالمجتمع، بل تعاني من نفس الازدواج فنجـدها قائمة على الحب والخوف، والتمرد والحنين، ويكون نتيجة ذلك انسحاب هذه الابنة مـن حيـاة الأب إلى عالمها الداخلي متنائية عنه.

ثانياً: تسليط الضوء على قضية العلاقة المشروخة بين المرأة والرجـل عبـر صـوت أعماق المرأة التي تبوح بآلامها وتسرد قهرها بسبب تهميش الرجل لذات المرأة ممـا يجعلهـا تعايش بؤس العلاقة الزوجية بكل تناقضاتها، إن هذه العلاقة التي تتأسس على شعور بالغربة بين الشخصية وزوجها بل وتغدو مرآة ترتسم فيها صورة انهيار وتشظي الواقع، وعلاقاته المأزومة،

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(علامات فارقة)** من مجموعة **(طمي)**، ص 83.

التي تنشغل القصة بطرح أسئلتها الموجعة والمريرة، وبقدر ما تنفتح هذه الأسئلة في حوار الذات الأنثوية المأزومة مع نفسها على مرارة التجربة وخيباتها الفاجعة، وعلى استبطان صورة الذات الممزقة والضائعة من الداخل، بقدر ما تحاول أن تكثف صورة الآخر الضائع أيضا، وصورة وعيه الكاذب والمزيف. وتكمن المفارقة أننا نجد مقابل لغة التسلط الذكورية لغة الحب الأنثوية التي طالما حلمت بملء تلك الفجوة بينها وبين الرجل كما في قصة **(صندوق)** المقطع الحواري الآتي" يحلو له أن يصف كل ما أراه.. ليته يصدق أنني كباقي خلق الله.. مزروع في رأسي أذنان وفي وجهي عينان ! أنت صامتة هكذا دائما ؟! قولي شيئا !...لم يبق هناك متسع لحديث آخر.. فبعد عام أو قل ألف عام مضت استطعت أن أميز لون عينيك..حقا ما لون عينيك"[1] نلحظ حجم توتر العلاقة بين المرأة وزوجها من خلال تصوير دواخل الشخصية التي تزجنا بأحداث تلك العلاقة التي تكشف عن العمق النفسي حيث ترتبط قضيتها الاجتماعية بقضية الواقع الذي تعيش فيه، تعبيرا عن صورة هذا الوعي، لكنه عندما ينهزم الواقع و يتشظى، وينكشف عن هزيمة الجميع فيه، فإن مصير المرأة يكون مماثلًا لمصير الواقع وحركته الأمر الذي يجعلها تنتهي من طموح تغيير العالم إلى طموح تغيير الذات عبر منطق مختلف يشهر إفلاس المرأة وعجزها وضعفها واستسلامها لمنطق الواقع المهزوم والمثقل بجراحاته، [2] وكما هو الحال في قصة **(الخطوات)** التي ترى فيها الشخصية تضاريس الزمن في وجهها وتصبح حاجزا بينها وبين الزوج الذي لا يكبر أبدا بنظر المجتمع وقصة **(تمرد)** التي تبني علاقة متوترة المضمون بين الرجل والمرأة. والتي تعطي دلالة بؤس العلاقة المشوهة بينهما مع أن المرأة تحمل روح التمرد والثورة في بعض ملامحها، إلا أنها اصطدمت بالواقع، وتلاشت أمام التقاليد التي تطغى

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(صندوق)** من مجموعة **(فتنة البوح)**، ص 96.

([2]) ينظر: ياسين النصير: **ما تخفيه القراءة**، ص 305- ص 3.7.

فيها الذكورة على ما سواها، فيعتريها شعور بالضعف أمام تضخم ذات الذكر على الرغم من محاولتها تبديد عزلتها الاجتماعية والعاطفية، بتطلّعها للانطلاق بحرية، بغية الوصول حالة نفسية واجتماعية تناسبهما لكنها لم تفلح في الخروج من ربقة الشعور بالضعف والدونية لذلك لجأت إلى الصمت الذي وجدته وسيلة الهروب.

وأسهمت القرية في تأسيس عالم متضارب يبرز طبيعة علاقة الرجل بالمرأة" وتجسد طموح المرأة إلى فضاء أكثر إنسانية ينأى عن أجواء القرية التي تكبل طموحات الفتاة القروية التي ساندها الرجل الذي رأت فيه ذاتها لأن الوعي بماهية الرجل هو امتداد للوعي بالذات، والرجل يصعب فصله عن المكان الذي يعيش فيه وأدى بالتالي إلى نهاية حتمية لتلك العلاقة حتى لو بقيت مجرد شكل أمام الناس كما هو الحال في قصة **(شيء ما)** في المقطع الآتي" يلوح زوجها بيده مستعرضا أمامها قدرته على مصارعة الماء، لكم هو بعيد عنها!! على الشاطئ فقط تكتشف مدى بعده وتلتمس في وجهه رهبة القرية وقسوة قضبانها حبه للبحر لم يجعله يفهم لغته كما تفهمها هي فافتقدته"[1] تبدت لنا علاقة المرأة بالرجل، عبر لغة مأزومة (لكم هو بعيد عنها، تكتشف مدى بعده، تلتمس في وجهه رهبة القرية وقسوة قضبانها، افتقده) توحي لنا بمعاناة المرأة مع الرجل، إنه يحاول ترويضها كي يصبح عالمها لأنه يرضخ تحت وطأة السائد الاجتماعي المتسلط الذي يمحق وجودها والذي ينظر للمرأة أنها لا تستطيع أن تعيش دونه لأنه الوحيد الذي تدور حياتها حوله، ولأن صدمتها تفاقمت لأنها اعتقدت أن الزوج هو جسر النجاة إلا أنها" تمحو الحدود إذ يطلع وجه" فارس" زوجها الغائب حتى في ساعة حضوره" [2] فهو لا يمكنه أن يصدق أن بإمكان المرأة أن تنشغل عنه بإبداعها وطموحها الخاص، لترى وجودها من خلاله." ولا شك

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(شيء ما)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)**، ص7.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة **(شيء ما)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 3.

أن المرأة الكاتبة ستجد بعد لمسها لواقع الخطاب الإيديولوجي الحديث احتواءه على متناقضات لا ينتج من ورائها سوى اغتراب جديد ينضاف إلى غربتها التقليدية داخل المجتمع" [1].

ثالثاً: الاهتمام بقضية الاستغلال الجسدي للمرأة من قبل الرجل دون مراعاة تبعات هذا الاستغلال من قبل الرجل حين تظهر المرأة وهي تعيش عالماً كابوسًا مرعبًا وفي كل ذلك تطرح القصة شخصية المرأة كإشكالية دائمة تستحق التأمل والتساؤل بانتظار أفق مفتوح ، حيث لا أفق سواء في فضاء المرجع الواقعي الكبير. كما في قصة (**انكسارات فاطمة**) كما في المقطع المشهدي الذي يصور بشاعة هذا الاستغلال لطفلة بريئة:" وانكمشت بين يديه الضخمتين الخشنتين مثل دجاجة داهمها المطر فراحت تنتفض وتزفر قوتها من أعماق ضعفها...وكبرت يا فاطمة.. تفجر جسدك على كذبة أطلقها وجه لم تقدري للان على تحديد ملامحه ومضى... تساقطت عليك الوجوه وامتدت الأسئلة"[2]. وهذا الاستغلال الجسدي لـ فاطمة يؤسس لهذه الصورة ضخم من(الأنا الذكورية) بشكل لافت ومثير للغثيان،و أفرز مجالا لظهور (الأنا الأنثوية) التي انساقت بعاطفتها وجسدها نحو الفخ الذكوري، ليتلذذ بالانفراد بضحيته ويستلب قيمتها، ولما كانت قيمة المراة ومكانتها مرتبطة بجسدها بحيث أصبح قهرها متمثلا في أفكار الشرف وجناية الشرف في الريف بقدر مأساويتها وبقدر كشفها للقهر الواقع على المراة فضلا عن كشف بنية البيئة الريفية ليمثل المشهد التصوري أداة للإدانة، إدانة المجتمع وعيوبه وشروخه، لم يكن سقوطا ذاتيا، بل كان تجليا لانهيار قيمي ومتتابعات من السقوط، يأتي كسر الضلع فيه نتيجة لانكسار الجسد مما جعل فاطمة تعيش في حالة انكفاء سلبي على ذاتها معتزلة العالم وتحاول أن تلملم ما جرى خوفا من نظرة المجتمع لها من خلال الوجوه الممتدة بالأسئلة

([1]) عبد النور **إدريس: الكتابة النسائية حفرية في الأنساق الدالة(الأنوثة، الجسد، الهوية)** ص 64.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة (**انكسارات فاطمة**) من مجموعة (**فتنة البوح**)، ص 76.

كما أشارت النصوص إلى غير تجربة التحرش الجنسي التي تعرض له الموظفة من قبل مديرها الذي يحاول أن ينتهك حرمة جسدها الأمر الذي ينمي عند المرأة العاملة الخوف والرعب، لأنها لا تجرؤ على البوح أو الشكوى ما يضاعف من ألمها النفسي والجسدي كما في قصة **(اللعبـــة)** في المقطع الآتي:" ويبقى ساكنا إلا من ابتسامة بلهاء تثير حنقـــي...وعينـــين تثقبـــان معـــدن ثيابي...تكشفان عن جوعه الأبدي لوجوه النساء الجميلات وغير الجميلات" [1].

رابعاً: والاهتمام برصد قضية واقع المرأة الوجداني الذي لا تستطيع البوح بـــه نظـــرا لتفاعلاتها الاجتماعية التي ترفض علاقة الأنثى بالرجل بحكم السائد الاجتماعي الذي ينظر لـــه من منظار الشرف حتى لو كان شعورا بريئا كما في قصة **(صمت صمت)** المتمثـــل بـــالمقطع الآتي:" فاطمة...أيتها الصغيرة التي اختنق حلمها قبل أن يولد"[2] " لقد قتلـــوا فاطمـــة"[3]" قـــال الرجل بغضب وحدة وهو يلتفت للرجال المصطفين إلى جانبه: بيدي احفر قبري، بيـــدي أداري همي....وجثي على الأرض تارة يضرب وجهه بالتراب"[4] و" في باحة الدار ما زال ينفذ عهدا قطعه على نفسه بان يحفر قبرها بيديه"[5]." فإرادة الأب هنا هي الإرادة المطلقة ويـــتم التعبيـــر عنها بالصمت المبني على القمع لان كيانه جزء من منظومة القيم الأبوية الهرمية.

عالجت القاصة قضية المرأة إذ أصبحت آلة للإنجاب فقط ويصبح إنجاب الطفل في هذا المناخ الاجتماعي – هو الشيء الوحيد الذي يسبغ المعنى والقيمة على الحياة لوجود المراةلكـــن في ظل وضعية مغايرة للمتعارف عليه اجتماعيا وضعية حامت حول المرأة والتي كانـــت مـــن

---

(1) مريم جبر فريحات: قصة **(اللعبة)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)**، ص62.

(2) **(صمت صمت)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)**، ص 18.

(3) المصدر نفسه، ص 21.

(4) مريم جبر فريحات: **(صمت صمت)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 19.

(5) المصدر نفسه، ص 20.

ضمن تهميشها حيث أصبحت لا ترى نفسها إلا من خلال الدور الذي أتقنت تجميله من خـــلال نظرة الرجل فيه[1] وعندما يستغلها الزوج بوصفها ورقة أخيرة لربحه وخسارته بلعبة النرد كما في قصة ((3) **طاولة نرد)** " طفلك الذي فاجأك للمرة الأولى بسؤال معلمته له كيف يمكـــن أن يكون له هذا الشعر الأشقر والعينان الزرقاوان بينما لأبيه كما لامه وجه يستعاذ...من النظر فيه"[2] من هنا تتضح الهواجس الكثيرة التي تشغل وعي القاص ، كما تتضح ثيماتها وبؤرها السردية التي تتركز حول المرأة وعذاباتها وقضاياها، من منظور أنثوي فهي لا تعزل في رؤيتها هـــذه القضية عن قضية الواقع الذي تعيش فيه ماضيًا وحاضرًا.

([1]) عبد النور إدريس: **الكتابة النسائية حفرية في الأنساق الدالة(الأنوثة، الجسد، الهوية)** ،ص 110.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة **(طاولة نرد)** من مجموعة **(طمي)**، ص 78.

موقع الراوي

مدخل نظري

يكتسب موقع الراوي ركيزة مهمة كونه" هو الذي يمنح اللغة دلالاتها ويحـــدد الزوايـــا القولية التي ترصد بها الأحداث، وتتبين بها معالم الشخصيات، ويمكن من خلاله التحكم في هذا الركام الهائل من الأفعال، والأقوال، والرؤى، والأصوات، واللهجـــات، والأســـاليب المتباينـــة، وإخضاعها جميعا للتعايش معًا في شكل فني واحد" [1]

"وتختلف مواقع الراوي في النص لاختلاف مستويات السرد، واختلاف علاقات الراوي بالحكاية التي يرويها، واختلاف التبئير: ويمكن لموقع الراوي أن يتحدد مـــن خـــلال مـــستوى السرد، فيكون الراوي خارج الحكاية الرئيسية التي يرويها أو داخل هذه الحكاية ويمكن لموقـــع الراوي من خلال علاقته بالحكاية التي يرويها، فهو إما ينتمـــي إليهـــا باعتبـــاره واحـــدًا مـــن شخصياتها أو لا ينتمي إليها" [2] فضلًا عن أنه يشي بزاوية الرؤية حيث تتسع الرؤيـــة ضـــمن الموقع"[3] الخاص بالراوي فتركز على موقفه من خلال الخطاب السردي الواقع ضـــمن إطـــار البناء القصصي. لأن الراوي يمثل" أسلوب صياغة، أو أسلوب تقديم المادة القصصية، وقناع من الأقنعة العديدة التي يتخفّى الروائي خلفها في تقديم" [4] الشخصيات وسماتها وملامحها الفكريـــة وعلاقاتها وتناقضاتها، كما أنه يملك مهام تقديم الوقائع المتعاقبة أو المتداخلة أو المتوازية التـــي

([1]) عبد الرحيم الكردي: **السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله)** مكتبة الآداب ،القاهرة ، 2006، ص 141.

([2]) ينظر: لطيف زيتوني: **معجم المصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر، بيروت، (د.ت)، ص95-ص96.

([3]) ينظر: يمنى العيد:**الراوي: الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)**،مؤسسة الأبحاث، 1986، ص 79.

([4]) محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص65.

تؤلف كيان الحدث في القصة، ويقوم فضلاً عن هذا بتقديم الخلفية الزمانية والمكانية للشخصيات والأحداث، ويسبك هذه العناصر ويقدمها إلى القارئ [1].

كما ويعد الراوي أداة فنية فاعلة" للإدراك والوعي، وأداة للعرض، بالإضافة إلى ذلـك، فإنه ذات لها مقومات الشخصية التي تؤثر – إيجابا أو سلباً – على طريقة الإدراك وعلى طريقة العرض، وهو بهذا يقف في المنطقة التي تفصل بين المؤلف والشخصيات، والمنطقة التي تفصل بين القارئ والنص" [2]" وهو إذن غير الشخصية، وغير المؤلف، أو صورته، بل هـو تقنيـة، يستخدمها القاص في تقديم العالم المصور، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية، مرسـومة علـى صفحة عقل أو ذاكرة، أو وعيًا إنسانيًا مدركًا، يعتمد على اللغة ومعطياتها"[3].

وهذه التقنية لها القدرة على في معرفة كل ما يدور في العالم القصصي من شخـصيات وزمان ومكان وأحداث بما يتناسب مع هذه المعرفة. وتتلخص أهمية الراوي فيما سـبق مـن خلال تعدد الوظائف التي يؤديها في النص، وترتبط هذه الوظائف ارتباطًا وثيقًا بوجـوده، مـن حيث الظهور والاختفاء، ونجد أن **(Gerard Genet)** يحدد للراوي عدة وظائف يلخصها بـ:" **(الوظيفة السردية)** التي لا يمكن لأي سارد أن يحيد عنها فهي ملازمة للسرد دائمًا و**(الوظيفة التنظيمية)**: وهي خاصة بالنص السردي، إذ يقوم الراوي بتنسيق عملية القص وتنظيمها داخليًا من خلال التحكم بأحداث الحكاية (تقديمها، تأخيرها، العودة إليها، استباقها، الربط بينها، التعليق عليها)، لذا تسمى هذه الوظيفة بوظيفة (الإدارة) و(**والوظيفة التواصلية)** وهي وظيفة يهـتم

([1]) ينظر: عبد الله إبراهيم:**المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**، المركـز الثقـافي العربي، بيروت، 1990، ص 115.

([2]) عبد الرحيم الكردي: **الراوي والنص القصصي**، ط2، دار النشر للجامعات، القاهرة، 1996، ص 18.

([3]) المرجع نفسه، ص 18 .

فيها الراوي بإقامة صلة وثيقة بينه وبين المروي له (القارئ)، ويمكن التحقق من وجود هـذه الصلة عندما يتخاطب معه بشكل مباشر.(**الوظيفة التأثيرية**): وهي تتمثل بإشراك القارئ في القصة عن طريق إثارة أحاسيسه ومشاعره تجاه ما يروى له. (**لوظيفة الاستشهادية**) :حيث يصبح الراوي شاهدًا على الأحداث، ويشير إلى مصدر معرفته و(**والوظيفة الأيديولوجية**) :وفيها يعبر الراوي عن أيديولوجيته ومبادئه والمفاهيم الخاصة به"[1].

وتُبين الوظائف المذكورة أن الراوي هو المحور الفني الذي يلتقي عنده المكونان السرديان (المروي والمروي له)، وأسهمت هذه الوظائف في الربط بين أجزاء القصة وتتابعها، تتابعًا فنيًا متينا شكلًا ومضمونًا. وهي تختلف باختلاف موقع زاوية الرؤية التي يتخذها الراوي...والمسافة التي تفصل بين الشخصيات والراوي من ناحية والراوي المؤلف من ناحية أخرى. ونلحظ أن الراوي استأثر بأهمية كبيرة بسبب ارتباطه بعناصر بناء القصة من خلال موقعه ووظائفه التي يحدد من خلالها الراوي طريقة العرض والضمير المستخدم، وطريقة إدراك الراوي للأحداث القصصية، ودرجة علم الراوي بالنسبة للشخصيات، والمسافة بين الراوي والمحكي.

(1) ينظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)** ط2 ت: محمد المعتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر جلي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1997، ص 264 – 265.

الرؤية السردية

اهتم النقاد في هذا المظهر التقني؛ لأنه نقطة الارتكاز التي" تحتل مكانة أساسية في تحديد العلاقة بين الراوي وبقية العناصر الفنية لبناء القصة التي يتمحور حولها الراوي، ليعطي القارئ المعنى الذي أراده القاص من خلال ارتباط الراوي بالرؤية السردية التي تكشف لنا قدرتها على امتصاص الرحيق البنائي للتوجهات الفكرية والفنية للعمل [1] القصصي عبر تقديم مكثف ومركز لعناصر البناء لإبراز تلك الرؤية، ولم يكن الاهتمام مجرد طريقة من طرق الحكي التي يُعرض بها الحدث، والموقع المتخير الذي يمكن رؤية الحدث من خلاله، وعلاقة الراوي بهذا الحدث ونظرته إليه وإنما هي بداية انفتاح لتطوير الأداء الفني للقصة واقترانه بمستويات العبارة وبالطريقة التي يعرض فيها الكاتب أحداثه [2].

ويعد مصطلح (الرؤية) ركيزة أساسية في البناء السردي القصصي؛ لأنه أشد مقاربة على أساس أنها الطريقة التي يروي بها الراوي الأحداث عند تقديمها، ويمكن أن تنضوي تحت كلمة الأحداث كل عناصر بناء القصة،...فالرؤية تتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة، فهي تخضع لإرادته ومنظوره الفكري وهو يحدد بوساطتها، أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها. فهما متداخلان ومترابطان وكل منهما ينهض على الآخر فلا رؤية بدون راو، ولا راو بدون رؤية. وينعكس هذا التداخل بصورة مباشرة على بناء المادة القصصية فالرؤية تحدد إلى درجة كبيرة نوع البناء، ونمط العلاقات بين العناصر الفنية لسبب أساس، وهو أنها تملك هيمنة شبه مطلقة على تلك العناصر الفنية [3].

([1]) ينظر: محمد نجيب التلاوي: **وجهة النظر في رواية الأصوات العربية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.م)، 2005، ص 12.

([2]) ينظر: شجاع مسلم العاني: **قراءات في الأدب والنقد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 199.

([3]) ينظر: عبد الله إبراهيم: **المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**، ص 62.

لقد اقترح (**John Bouillon**) تصنيفا لرؤى السرد،...وقام تودوروف بتفصيل وشرح تلك الرؤى بالصورة الآتية:انحاز (**Tzvitan**) إلى تقسيم (**Bouillon**) فقد اختزل تلك الـــرؤى إلى رؤيتين اثنتين بعد أن رأى أنهما تحكمان جميع الرؤى المذكورة، وهما عنده: الرؤيـــة مـــن الداخل والرؤية من الخارج، ففي الحالة الأولى لا تخفي الشخصية شيئاً عن الراوي، وفي الحالة الثانية فإن هذا الأخير يستطيع أن يصف أفعال الشخصية، ولكنه يجهل أفكارها ولا يحـــاول أن يتنبأ بها فضلا عن رؤية ثالثة وهي (الرؤية المحايثة) حيث تتطابق في هذه الحالة معرفة الراوي مع معرفة الشخصيات [1]. وأدى تعدد الرؤى إلى تعدد الرواة، ولا يمكن ضـــبط العلاقـــة بـــين الراوي وعناصر القصة بسهولة بسبب التطور في فن القصة، بسبب التطورات المتلاحقة في فن القصة، لأن العلاقات المحتملة بين الراوي والأحداث والشخصيات، علاقات لانهائية مما يـــدل دلالة بينة على أنه يمتلك زمام التحكم بتحديد شكل رؤيته الفنية والجمالية لمجمل عناصر العمل الفني وإلى الموقف الفكري بإزاء القضايا المطروحة في القصة.

([1]) ينظر: تزفيتان تودوروف: **الأدب والأدلة**، ص 78 – ص 89.

أنماط الراوي

ولا يمكن تحديد تقسيم يضبط العلاقة بين الراوي وبين عناصر البناء في القصة؛ بسبب تعدد الرؤى...وبسبب التطورات المتلاحقة في فن القصة واقترحنا تقسيما مستندة على المعايير والمقاييس الآتية: طريقة إدراك الراوي للأحداث القصصية وحسب الضمير ودرجة حضوره [1]" حسب المسافة بينه وبين الشخصية" [2] وهذا المقترح يقسم إلى نوعيين من الرواة: أولهما: (الراوي التذويتي (الأنا المشارك / الأنا الشاهد) وثانيهما: (الراوي الموضوعي)، ويوضح هذا المقترح في التقسيم علاقة الراوي بعناصر البناء الفني من جهة في ثنايا النص الذي يرويه، ومن جهة أخرى أظهر أنواع الرؤى المرافقة له في المجموعات القصصية محور الدراسة كالآتي:

1. الراوي التذويتي

يتشكل الراوي التذويتي من داخل المبنى السردي الذاتي المؤطر بالرؤى الداخلية عندما يكون الراوي ممثلا في الحكي، كمشارك يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث، وهنا العلاقة المتساوية بين الراوي والشخصية أو كشاهد وهنا العلاقة المساهمة (الراوي مع) الشخصية الرؤية مع، أو العلاقة المتساوية بين الراوي والشخصية وهذا ما جعل (توماتشفسكي) يضعهما(تحت عنوان): السرد الذاتي[3]. والواقع أن الراوي يكون هنا مصاحبا لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع، وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث، فالراوي (أنا) يروي من خلال معرفته للشخصية ومشاركته في الأحداث، والراوي (أنا) ينطلق في معظم الأحوال من زاوية نظره هو، وهو من شخوص القصة ويشكل جزءا من مجرى أحداثها، ويعرف عن

([1]) ينظر: عبد الرحيم الكردي: **الراوي والنص القصصي**، ص 133.

([2]) شجاع مسلم العاني: **قراءات في الأدب والنقد**، ص192.

([3]) ينظر: حميد لحمداني: **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)** ط2 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1993 ، ص49.

الشخصيات الأخرى بالقدر الذي تعرفه هي عن نفسها"[1]. ويشكل دور الراوي التذويتي مستوى من مستويات بنائية القصة يساعد في تحريك الأحداث داخل بنية السرد، لــذلك فــإن توظيــف الراوي التذويتي تحتاج إلى مهارة فنية عالية، لتساعد علــى تقــديم رؤيــة داخليــة ملتــصقة بالشخصية.

وما يميز الراوي التذويتي في السرد الذاتي أنه يعطي إمكانية أوسع لتوظيف الــضمائر المختلفة لأن" السرد الذاتي يتفتح على جميع الضمائر، فقد يستخدم ضمير المــتكلم – الــشخص الأول أنا أو نحن – بطريقة اعترافية على طريقة السيرة الذاتية، وقد يستخدم هذا الضمير لسرد حدث آخر يتعلق بحياة شخصية قصصية أخرى لا علاقة لها بهذا الراوي، وهذه التعدديــة فــي الرواة التي تتمظهر من خلال الضمائر المتعددة التي يتوسلها القاص لعرض قصته"[2] وتأتي هذه الميزة من خلال الرؤية الداخلية التي لها تأثير كبير على البناء اللغوي للقصة، حيــث" تــصبح لغتها شفافة شعرية، لا يقصد من الكلمة فيها المعنى الموضوعي المجرد، بل يتجاوز ذلك إلــى الظلال النفسية والشعورية للكلمات، وتجنح العبارة إلى التناغم مع إيقاع النفس المتحدثة بها" [3].

ويتميز إلى جانب ذلك الراوي التذويتي بخصيصة عندما يسيطر ضمير المــتكلم (أنــا) على النص، حيث يعمل الضمير على إبراز ذات الراوي وتضخيمها، والــسماح لــه بــالظهور والتدخل على امتداد السرد، ليمارس دورا فنيا و يجعل حضوره المتواصل مبررا" بل ويسمح له ذلك ليتدخل، وليحلل بشكل يوهم بالإقناع عن طريق إيهام كثيف بالواقع والمحافظة على العمــل

([1]) حميد لحمداني: **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)** ، ص48.

([2]) أبو ناصر موريس: **لألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارســة** ، دار النهار للنشر ، بيروت ، 1979 . ص 116 – 117.

([3]) عبد الرحيم الكردى: **الراوي والنص القصصي**، ص 132

الأدبي الذي يجب أن يكون مكثفا بذاته وبإعطاء هذا العمل سمكة وصلابة حقيقتين" (1) وتبين مما ذكرناه أن الراوي التذويتي بنوعيه (الأنا المشارك / والأنا الشاهد) يواجه القارئ مباشرة، دون أي حواجز، فصوته وضمير المتكلم لهما السطوة والهيمنة، في عرض الرؤى المتنوعة وتفاعلها مع عناصر البناء في القصة. وقد ظهر الراوي التذويتي في المجموعات القصصية لمريم جبر ظهورا قويا بنمطه المشارك، بحيث طغت صورته على السرد، في المجموعات القصصية.

أنماط الراوي التذويتي

1. **الأنا المشارك:** ينظر الراوي التذويتي في نمط الأنا كمشارك من داخل المبنى السردي ليقدم رؤيته من خلال نظرة ذات رؤية داخلية تمنحه وظيفتين في الوقت نفسه الذي يتولى فيه الراوي فعل القص، فإنه يشارك الشخصيات في فعل الأحداث لذلك فقد يكون هذا الراوي هو الشخصية المحورية، أو في مكانة قريبة منه. لكن هذا الراوي ليس، مع مسافة الزمن،هو تماما الشخصية المحورية: ذلك أن الراوي هو من يتكلم في زمن حاضر عن شخصية محورية كأنها هي الراوي وقد وقعت أفعالها في زمن مضى وهنا تنهض المسافة الزمنية بين ما كأنه الراوي وما غداه الشخصية وهنا المسافة الزمنية هي مسافة التحول لتمكن الراوي ممارسة لعبة فنية تخوله الحضور وتسمح له ، بالتدخل والتحليل بشكل يولد وهم الإقناع لدى القارئ ويحدث نوع من التطابق والتداخل بينهما في المعرفة، (2) ويتسم الراوي المشارك بعدة سمات سنقوم بذكرها، وتطبيق تلك السمات على الراوي المشارك في عدة مقاطع سردية من المجموعات القصصية محور الدراسة.

---

(1) جيرار جنيت وآخرون: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ص11.

(2) ينظر: يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص14.

سنلحظ السمة الفنية حين يمثل الراوي (الأنا كمشارك) شخصية من شخصيات الــسرد" فهو ضمير ذو أهمية فائقة على قدرة كبيرة في تلوين السرد، لأنه محايد في علاقته مع عناصر القصة، فهو ضمير مشارك، ولهذا تكتسب رؤيته أهميتها الفائقة لان القارئ لا يحــس بالتبعيــة لمصدر يفسر ويؤول له كل شيء، إنما يتركه في مواجهة خاصة مع عناصر العمل الفني، ولهذا فهو أكثر الضمائر قابلية لأن تسمح لنا بالدخول في عالم الشخصية الداخلي ليقــدمها ووليحــدد أفكارها وبذلك يتبلور موقعها الخاص بها في النص المحكي.

وفي المقطع السردي يتخلى الراوي عن وظيفة السرد إلى شخــصية مــن شخــصياته المتمثلة بـــ (امرأة مجهولة الهوية) تقوم بسرد أحداث القصة وقد اخترنا قصة، **(بــوح مؤجــل)** المقطع السردي" لم أعد أفطن لشيء سوى أنني أمارس ترحالي اليومي مرغمة، فإذا ما غــرس المكان حده في ذاكرة عينيّ، إداري وجهي وافر بعيدا.. خارج الوظيفة وتعب السفر والوجــوه الظمأى..باتجاه لحظة اختيار الغريب"[1] يوظف القاص ضمير المتكلم على لــسان الشخــصية المحورية، ولا نشعر بالراوي مطلقا؛ لأنه سلم مهمة السرد للشخصية لتكشف عن نفسها بحرية من خلال" المونولوج الداخلي بوصفه يمثل الأفكار الداخلية للشخصية، فهــو يــسجل الخبــرة الانفعالية لفرد ما متغلغلا في الأغوار النفسية إلى المستويات التي لا تفصح عن نفسها بالكلمات، حيث الصور تمثل الانفعالات ويتقابل معها القارئ مباشرة مع الشخصية وتدخله فــي عناصــر البناء الفني للقصة ويرى بعينها ويحس بحواسها مما أضفى على الشخصية المحورية حــضورا قويا ومفعما بالحيوية والحركة ونراه يضبط عملية الدخول والخروج بحكم موقعه الاســتراتيجي

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(بوح مؤجل)** من مجموعة **(فتنة البوح)** ص 49.

المهيمن على منظومة الحكي، [1] ومعرفته الدقيقة لطبيعة الأحداث، وقربه مـن الشخـصيات، وتلمسه لأفكارها ودواخلها وهذه المؤهلات تتموضع في المقطع السابق ذكره، لذلك فإن رؤيـة ضمير المتكلم تكتسب أهميتها. ونجد في المقطع السردي سيطرة كاملة لضمير المتكلم (أنا)، فكل الجمل مسرودة بهذا الضمير الذي يرفع من حدة الذاتية في النص، وتلونت الرؤية الذاتية لـيس عن طريق راو مشارك فحسب، بل ومتفاعل مع الحدث والشخصيات وهو ما يسمى بالرؤية مع التي تجعل صوت الراوي هو الأوضح، فكل حدث يمر من خلال انعكاسه على وعى الشخصية. كما أن هذا الحضور المتحقق من خلال خطابها المباشر للقارئ يجعل القارئ يشعر كأنه علـى علاقة حميمية بالشخصية المحورية.

ونلمس هذه السمة الفنية في معظم المجموعات القصصية التي اعتمدت على نمط (الأنـا المشارك)، ومنها على سبيل المثال من المجموعة القصصية (آخر أحاديـث العرافـة) قـصة (شيء ما) و(خطأ في العنوان) و(رؤى خريفية) و(الذئاب) و(اللعبـة) و(إعـلان مـوت 1) و (إعلان موت 2) وفي المجموعة القصصية (طمي) قصة (ورق 1) و(غـضب) و(رحيـل 1) و((2)حضور) و(نيسان) و((2)بداية) و(علامات فارقة) و(وضاح) و(تمرد) و في المجموعـة القصصية (فتنة البوح) قصة (أكثر مما ينبغي) و(جمر الغواية) و(قليل من الوقت كـان يكفـي) و(ذلك الذي) و(خطوات) و(هروب) و(بوح مؤجل) و(هوامش علـى نـص غائـب) و(ثلـج) و(العتبات) و(خارج القسمة 1) و(مسرح).

([1]) ينظر: فتحي إبراهيم نصار: **معجـم المـصطلحات الأدبيـة المعاصـرة**، التعاضـدية العماليـة، تـونس، 1986،ص361.

والسمة الفنية الثانية" اضمحلال الرؤية النافذة للراوي"[1] في قصة **(إعلان موت (1))** من خلال المقطع السردي الآتي:" رغبت في الجلوس لكن أحداً لم يدعني لذلك فبقيت واقفة والرجل الذي رافقني إلى المكان يهمس إلى الآخر ببعض الكلام الذي لم أفهم منه شيا ولم أميز غير حركة يديه ثم رأيته يتناول بطاقة أظنها هويتي الشخصية ثم تركني وخرج"[2] في هذا المقطع السردي، نلاحظ، ضمور الرؤية المكثفة القوية النافذة للراوي، ويلاحظ أن ثمة تسطحا كبيرا في رؤية الشخصية للحدث والشخصيات ولوظيفة كل من الزمان والمكان يعود سبب محدودية العلم للراوي إلى درجة اتساع المنظور أو الرؤية التي يتبناها الراوي؛ فكلما كانت رؤيته أكثر اتساعا كانت معرفته أكثر وأشمل وكلما كانت أقل كانت معرفته أقل والراوي هنا هو شخصية من شخصيات السرد، تقص ما وقع لها، وتروي ما تشعر به وما تفكر فيه، بحدود رؤيتها، فتصف ما تراه وما تسمعه وصفا ظاهريا.

وبرزت سمة التعليل للراوي المشارك المعلل لتصرفات للشخصيات المقربة إليه التي يتعاطف معها، ويجد تفسيرا مقنعا لأخطائها" [3] ويظهر المقطع السردي في قصة **(خطوات)** هذه السمة التعليلية" انطلقت أصوات موسيقى لا أدري أهي شرقية أم غربية فكلاهما فيها. ما أشد غباءه ! أهذه موسيقى تتلاءم في هذا الوقت ! عيناه لم تفارقا وجهي لقد بدأ لي للوهلة الأولى أنه ذكي إلى أن اختار هذه الموسيقى الضجرة / – كأن الموسيقى لم تعجبك أستطيع تغيرها إن شئت/ – ولم وضعتها ؟ / – هذا ما يطلبه الشباب عادة / – لم يخب ظني إذن، عاودني الشعور باحترامي له" [4] ولا يقف الراوي المتماهي مع الشخصية المحورية موقف ما يرى أو يحس

([1]) عبد الله إبراهيم: **البناء الفني**، ص 178.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة **(إعلان موت (1))** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 87.

([3]) ينظر: عبد الله إبراهيم: **البناء الفني**، ص 114.

([4]) مريم جبر فريحات: قصة **(زيتونة)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 29– ص30.

فقط، وإنما يعلل تصرفات الشخصية المقربة له والمتفق معها بالتبرير لتــصرفاتها، إن ظنهــا بالرجل لم يخب بالرجل فبررت سبب وضعه للموسيقى الضجرة أنها الموسيقى التــي يطلبهــا الشباب عادة، ونرى هنا سمة أساسية تؤدي إلى إقامة جسر من الصداقة مــع القــارئ مفعمــا بالصدق والأمانة والتلقائية، مما يدفع أيضا بالقارئ إلى تصديق ما يروى له.

ووردت هذه السمة الفنية من المجموعة القصصية (آخر أحاديــث العرافــة) قــصة (زيتونــة) و(اللعبة) و(آخر أحاديث العرافة) وفي المجموعة القصصية (طمــي) فــي قــصة (غــضب) و(النمل) و(تمرد) و في المجموعة القصصية (فتنة البوح) قصة (خطوات) و(ومــا لــم تقلــه شهرزاد).

وقد يغيب الراوي محدود المعرفة...ويتيح الفرصة للراوي العليم بالظهور، فيقوم متخفيا تحت الراوي الأول بتوجيه الأحداث، بل إنه أحيانا ينفرد في عمليــة القــص ويقــدم مقــاطع كاملة...فتتحول تلك المقاطع إلى أسلوب السرد الموضوعي، لكن سرعان ما يعود الراوي الأول فيتراجع أمامه الراوي العليم، ويسود السرد الذاتي من جديد [1] ويظهر ذلك من خــلال قــصة **(تخدير)** " أغيب ولكن الرؤية تحضر سافرة...فارتجف...ارتد إلى براءتي الأولى، قبل أن يكون لي عينان مثل عينيك" [2] تعود إلى الراوي كلي العلم" تتلمس في المرآة هــالات التعــب التــي خالتها ترتسم على جفنيها وتتراجع مذعورة حين لا ترى وجهه أبدا، تحاول أن تتذكر ملامحها، تتلمس سطح المرآة فلا ترى غير وجهه فتهرب....كانت قد ظنت لوقت غير قصير أن الــزمن وحده يبقى...وعندما وقفت تتأمل الساعات المرصوفة داخل الصندوق الزجاجي المستطيل سألها

([1]) ينظر: عبد الله إبراهيم: **البناء الفني**، ص 179.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة **(تخدير)** من مجموعة **(فتنة البوح)** ص 44.

الرجل الواقف خلفه: تريدينها هدية؟... يثرثر كثيرا حول المكفول منها والتقليد" [1] ثم تعود للراوي الذاتي" ما زلت أغمض عيني لكي أراك لكي أجملك أكثر، وأمسح عن عيني غشاوة النهارات الكئيبة...تلك التي ما زلت تتبعني حتى وسادتي..تخدش نعومة حلمي وطلاوة طقوسي"[2].

و نلحظ هذه السمة في المجموعة القصصية (آخر أحاديث العرافة) قصة (زيتونة) و(رؤى خريفية) و(الذئاب) و (اللعبة)و(إعلان موت (2)) وفي المجموعة القصصية (طمي) قصة (غضب) و((1)رحيل) و((2)بداية) و(علامات فارقة) و في المجموعة القصصية (فتنة البوح) قصة (جمر الغواية) و(ذلك الذي) و(خطوات) و(هروب1) و(صندوق).

وتأتي آخر السمات الفنية التي اقترنت (بالأنا المشارك)" تحول ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المتكلمين للجماعة (نحن)، على الرغم من بقاء الراوي مفردا روايته يقدم الأحداث والشخصيات مستعينا بضمير الجماعة (نحن)" [3] وفي قصة (هوامش على نص غائب) هو في المقطع السردي" نخترع مبررات فرحنا مثلما نبرع في دفع أسباب حزننا ذلك الحزن الراكد فينا..فيّ منذ وعي عليك، حيث الوجوه بخطوطها الخفية، والقرى بطرقها الضيقة...تطل علينا متشابهة الفظاظة لكنها رفيقة بخطواتنا"[4]" تبرز هذه الظاهرة عندما يشعر الراوي باقترابه من حالة الخطر...فيلجا إلى الانضواء تحت الإحساس الجماعي في التعبير عن رؤيته، فيعبر عنها بوساطة ضمير الجماعة. وبرزت من المجموعة السابقة (فتنة

([1]) المصدر نفسه، ص 45.

([2]) المصدر السابق، ص 45.

([3]) عبد الله إبراهيم: **البناء الفني** ، ص 179.

([4]) مريم جبر فريحات: قصة **(هوامش على نص غائب)** من مجموعة **(فتنة البوح)** ص 59.

البوح) أيضا في قصة (هوامش علـــى نـــص غائـــب 1،2،3،4،5) و(العتبـــات 1،2،3) و(رواية).

2. الأنا الشاهد

وننتقل إلى النمط الآخر للراوي التذويتي، وهو الراوي الشاهد الذي يروي من خـــارج منظومة الحكي، لأنه هو راوٍ حاضر لكنه لا يتدخل، لا يحلل، إنه يروي من خارج ، عن مسافة بينه وبين ما ، أو من، يروي عنه. وهذا والراوي" بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئـــي فـــي حدود ما يسمح لها النظر، وبمثابة الأذن التي تكتفي أيضاً بنقل المسموع في حدود ما يسمح بـــه السمع. وظيفة هذا الراوي هي التسجيل. أي أنه يميل إلى أن تكون وظيفته أقرب إلـــى وظيفـــة الآلة. إنه تقنية آلية" (1) ولا يعمل على تطويره للأمام، وإنما يكتفي بالمراقبة فقط. ومـــع ذلـــك فالراوي الشاهد قد يكون" شديد الموضوعية، أو شديد الذاتية، ذلك أنه لما كان شخصية ثانويـــة تقف على هامش الأحداث التي تُسرد، يمكن له أن يبتعد عنها ويراقبها مراقبة شاملة، محـــاولاً تفسير مضمونها، ويمكن أن يزداد اقترابًا منها لدرجة التصاق عينيه بها راويا التفاصـــيل ذات الدلالة، أو يقوم بتقديم موجز لما فهمه في رؤية سريعة، أو أن يعرضه علينا بشكل مثير" (2).

ولا تكمن أهمية الراوي الشاهد في عمل إلي يراكم الصور بتقطيع عبثي، لها، بل هـــي جعل حركة البنية، حركة دالة.أي أن تبنى شكل البنية بانبناء حركة مضمونيه، وعليه يستوجب عند استخدام الراوي الشاهد لصياغة بنية شكل قصصي قادرة على النطق ، وعلى الإيهام أيضا بذاتية نطقها، ووظيفة الراوي هنا ممارسة تقنية تركيب الأحداث ومثل هذا العمل لا يكشف عن حضور الراوي فهو غائب في بنية الشكل ولكنه حاضر في أثره.

---

(1) يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص 152.

(2) انريكي أندرسون: **القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق**، ص 100.

استأثر الراوي (الأنا الشاهد) بمكانة مهمة في المجموعات القصصية بحكم سماته الفنية التي تمنحه تلك المكانة، التي منها اقتصار الراوي على الوصف المادي للظواهر في حدود رؤية عينيه، وسماع أذنيه، والقصة التي تستخدم هذا النمط من الرواة" تتخذ كل شيء فيها صورة الفعل، أو الصفة المدركة إدراكًا حسيًا، وتتحول القصة إلى حركات وهيئات مكانية، وصفات حسية، وأحاديث منطوقة ويمنح ضمير المتكلم الراوي الشاهد صدقا وواقعية في النص، مما يؤدى إلى تضخيم صوته وصورته على كل جزئيات السرد، من خلال الرؤية من الخارج، ففيها لا يتحدث الراوي إلا بما تخبره حواسه، أي بما يسمعه ويراه،[1] وهذه التقنية تجذب القارئ إلى ما يحدث وتزيد الغموض لما يحدث وتبرز تلك السمة في المقطع السردي في قصة **(الدائرة إلى... وإلى كل المخدوعين)**" كم من الوقت مضى وهو يرغي بالكثير من الكلام ؟! هذا ما لم استطع تحديده حتى هذه اللحظة.. فما لبثت أرقب شفتيه اللتين تتحركان بسرعة عجيبة، أرقب يديه تتحركان بسرعة عجيبة،... غير أنني لا أدرك حقيقة ما يقول. ألتفت إلى باقي الزملاء.. كلهم مشغولون بتدوين ما يقول"[2] والراوي الشاهد محدود المعرفة، لأنه يقف على مسافة من الشخصيات، فموقعه موقع المراقب للأحداث فقط يصف ما هو منظور ومحسوس بالنسبة له من حركة الشخوص والمواقف، وينتج عن هذا الموقع أن تكون معرفته عن الشخصيات الأخرى محدودة، فالراوي حريص وبشكل دقيق، على ممارسة دوره، أو وظيفته السردية بوصفه شاهد. وبرزت تلك السمة في المجموعة القصصية (آخر أحاديث العرافة) في قصة (شيء ما) و(صمت. .. صمت) و(آن لك أن تموت) و(آخر أحاديث العرافة) وفي المجموعة القصصية

([1]) ينظر:عبد الرحيم الكردي: **الراوي والنص القصصي**، ص 128.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة **(الدائرة إلي...وإلى كل المخدوعين)** من مجموعة **(طمي)** ص33.

(طمي) في قصة (2 الخطـــوات) و(3الارقـــام) و(ورق 2) (الجـــدار1) و(علامـــات فارقـــة) والمجموعة القصصية (فتنة البوح) في قصة (هروب 1) و(تخدير) و()(صوت 1) و(صوت 2).

وتبرز في الراوي (الأنا الشاهد) سمة فنية تكمن في معرفة الشخصيات أكثر من معرفة الراوي نفسه، ولهذا فهو يتحرك ضمن نطاق ضيق، والوقائع تروى بمقدار علاقتها بهذا الراوي، ويتحاشى تحليل ظاهرات التعبير النفسية التي تبديها بعض الشخصيات أو ترتسم على وجهها أو تظهر في سلوكها، فلا يدعي النفاذ إلى دواخل النفوس، وكأنه يضع القارئ مكانه فلا يرى أكثر مما يرى الذي يقدم رؤاه أحياناً محاولاً أن يحشد معرفته المحدودة لإيصالها إلى القارئ كما في المقطع السردي في قصة **(إعلان موت (2))** الآتي:" هو ذات الهدوء الذي ودعت بـــه شـــقيقتي الكبرى وهو يحملونها مثل نعش العار إلى رجل يلفها بعباءته و" يستر عليها". .. / قلـــت لهـــا: أيتها الـــ...أو تدرين إلى أين أنت ذاهبة ؟ / هزت رأسها وقالت: نحن ست بنات.... غدا عندما تكبرين ستدركين معنى أن توجد ست بنات في بيت واحد بدون رجل يظلهن بظله ويدفع عنهن مخالب الذئاب التي لا بد في زمن الجدب ستطلع...حيث لا أب يحميك ولا أم تدثرك" [1] الراوي هنا من نوع الشاهد الذي" لا يعرف إلا ما يمكن للمراقب أن يدركه،...ويقدم إلينـــا الشخـــصية متلبسة بالحاضر من دون تفسير لأفعالها"[2] لذلك يقتصر على وصف ما هو خـــارجي مرئـــي أمامها دون أن تعرف سبب عودة أختها لزوجها على الرغم من وجود المشاكل، كما تجهل الأيام القادمة ماذا تخبئ لها لأنها صغيرة ووعيها محدود، ولا تعرف حقيقة هذه الأمـــور إلا عنـــدما فسرت لها أختها سبب عودتها من خلال إظهار أن المرأة بحاجة لرجل يظلها ويحميها من الغد القادم. فالراوي هنا لا يدعى لنفسه معرفة تفوق معرفة شخصياته، ولا يضيف لنفسه ميزة أكثر

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(إعلان موت 2)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص97.

([2]) ينظر: لطيف زيتوني: **معجم المصطلحات نقد الرواية**، ص41.

من التعبير، فشخصياته تفوقه علما ومعرفة، وهي قريبة منه، وهذا بدوره وسيلة بحيث يسعى الراوي لان يكون مقنعا أمام القارئ بما يرويه ويجعله يتحاشى مساوئ الراوي كلي المعرفة. ونلمس تلك السمة في المجموعة القصصية (آخر أحاديث العرافة) في قصة (شيء ما) و(صمت. .. صمت) و(آن لك أن تموت) و(آخر أحاديث العرافة) وفي المجموعة القصصية (طمي) في قصة (طمي) و(الدائرة " إلي. .وإلى كل المخدوعين..") و(الأرقام 3) (ورق2) و(طاولة نرد) و(علامات فارقة) المجموعة القصصية (فتنة البوح) في قصة (تخدير) و(صوت 1) و(صوت 2) يمتلك الراوي (الأنا الشاهد) خاصية التخمين لمحدودية معرفته بكل الأحداث الغائبة عن عينيه، ويحاول أن يخمن مما يؤكد واقعية القصة، وكأن الراوي الشاهد أصبح" (الكاميرا) التي تصور دون انتقاء وتنظيم"[1]. وتحكي عن شخصية أخرى معها، ولكن لا تشاركها الفعل بل تكتفي بنقل الظاهر المادي في حدود الرؤية لتؤكد واقعيتها كما في المقطع السردي في قصة **(النمل)**" النمل يملأ الشوارع ويقضم أقدام المارة بصورة عجيبة..عجبت مما أسمع، وزاد عجبي استمراره بتفتيش جواربه ونفضها بشده..فتيقنت من أحد أمرين: إما أنه يهذي وإما أنني أحلم" [2]" كل شيء يحدث هنا كما لو كان الشاهد عاجزًا عن رؤية وسماع كل شيء، ولكنه بالمقابل يخمن جميع الأفكار" [3] إما أن صديقه يهذي أو أنه يحلم، لأن الحدث غائب عن مدركاته ومصادر معرفته غير موجودة فيلجا إلى تأويل مظاهر سلوك الشخصية المقربة له ويعدد التأويل ويترك دلالاته للاحتمال فيترك بذلك الخيار أمام القارئ مثله على مسافة.

([1]) جيرار جنيت وآخرون: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ص 58.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة **(النمل)** من مجموعة **(طمي)** ص 64.

([3]) جيرار جنيت وآخرون: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ص 35.

2.الراوي الموضوعي

اعتمدت القصة التقليدية على الراوي الموضوعي الذي" ينتخب الأحداث، يعللها ويفسرها دون أن تحده أية حدود، ويقدم الشخصيات في صراعها الفكري والنفسي، وعلاقاتها فيما بينها، ويقوم بوصف شامل لمكان الحدث، ومكوناته، ويخزن معلومات كثيرة عن تاريخه، ويوقف زمن الأحداث، أو يوصله"(1) وهذا النوع من الرواة" يتخذ لنفسه موقعًا ساميًا يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ما تعرفه وما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو المتحدث الرسمي باسمها.

يقدم الراوي الموضوعي من خلال ضمير الغائب الذي له دور كبير في تحرير القاص من الانزلاق في إسار الشخصية، بحيث يجد نفسه يصور الشخصية، وقد جعل بينه وبينها مسافة تتيح له قدرًا من الموضوعية والرؤية الشمولية مما يحقق له فرصة تعميق أبعاد الشخصية القصصية، عن طريق النفاذ إلى باطنها، ومعرفة ما يدور في أعماقها. فاستخدام الضمير الثالث – إذن– يتيح للقاص حرية أكبر كخالق يوزع أضواءه على كل الشخصيات، كل على قدر مساهمته في تشكيل الحدث.

يتسم الراوي الموضوعي بمجموعة خصائص فنية أساسية، مكنته من أداء وظيفته البنائية التي استخدم من أجلها.. وتلك الخصائص الفنية التي سنعرضها لاحقا تؤهله" أن يمتلك حرية التنقل بين مختلف عوالم الشخوص القصصية، وله قدرة على رؤية وأخبار وحجب ما يراه ويسمعه عن القارئ" (2).

---

(1) عبد الله إبراهيم: **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، ص 186.

(2) ينظر: عدنان خالد عبد الله: **النقد التطبيقي التحليلي (مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة)** دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1986، ص 86.

ويتمثل والسمة الفنية البارزة للراوي الموضوعي في طريقة القص الكلاسيكي، ويقوم على مفهوم الراوي العالم بكل شيء" فهو يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية عن نفسها، ويغوص في أعماق النفس ويحلل التصرفات، وتظهر هذه السمة سيطرة الراوي سيطرة كاملة وهذه السمة تجعل الشخصية تبهت، وتتضاءل، ويضعف دورها في الحدث كما في قصة **(آن لك أن تموت)** التي تعرض السمة الفنية السابقة في المقطع السردي الآتي" تحسس ذقنه غير الحليقة وأغلق جفنية بشدة ثم فتحهما صوب السماء فانسكب ضوء الشمس وحرارتها في عينيه فلم يعد يميز زرقة السماء، ولا يقدر حتى على رؤية الأشياء حوله بوضوح...يحس بجسده كتلة هلامية ترتمي على أرض رطبة يحاول أن يستعيد بعض مقومات هذا الجسد" [1]،" ويكشف هذا المقطع بدوره عن دور الراوي في الانتقال بين الوصف الخارجي للشخصية، وبين استبطان مشاعرها.

يمتد أيضا إلى معرفة ماضي الشخصية وحاضرها حيث تمتد معرفة الشخصية في قصة **(آن لك أن تموت)** إلى المقطع السردي الآتي:" من أين يبدأ؟ منذ أول صفحة في عالم الوعي الذي عاشه أحمد – وجه العملة الأول – لشاب الطيب المسالم الطموح والإنسان الذي يتناول ثلاث وجبات في اليوم...يقرأ وينام ويذهب إلى كليته.. يحلم بشخصية الصحفي الذكي المشهور"[2] كونه يمسك بكل أطراف خيوط السرد الأمر الذي يتيح له تحريك شخصية (أحمد)، دون أن يكون هناك رابطة عضوية بينهما ومعرفة ما يدور في ماضيها وحاضرها من خلال (الرؤية الخلفية)، وبذلك يتمكن من لعب وظيفة المراقبة لشخصية (أحمد)، وكل هذا من خلال رؤية موضوعية يقدمها راو لا علاقة له بالحدث والشخصية راو لا يشارك في الأحداث التي يرويها، لذلك يصبح وجود المسافات الفنية بين الراوي والبطل والمؤلف، ضرورة

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(آن لك أن تموت)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 70.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة **(آن لك أن تموت)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)**، ص 76.

لا مناص منها، تعكس مدى تطور عملية الإبداع من جهة وتحرر المؤلف من ضغوط الهيمنة على النص، لأنه قادر على وضع مسافه بين خطابه وخطاب الشخصيات عبر منظومة الحكي. وبرزت هذه السمة في المجموعة القصصية (آخر أحاديث العرافة) في قصة (آن لك أن تموت) و (آخر أحاديث العرافة) وفي المجموعة القصصية (طمي) في قصة (طمي) و(طاولة نرد) و(ورق 2) والمجموعة القصصية (فتنة البوح) في قصة (انكسارات فاطمة) (دمية) (مسالة) و(صوت 2) و(ما لم تقله شهرزاد).

ونجد سمة واضحة للراوي الموضوعي في النص السردي وهي عدم اهتمامه" بتحديد المصادر التي استقى منها المعلومات التي يحكيها،... لأنه يعتمد على الإيهام بحقيقة العالم الذي يصنعه"[(1)] بل ينقل الحوار الذي دار في قصة (**ورق 2**) بين الفتى وشيخه" قال الفتى لأستاذه الشيخ: حينما أكبر سأطيل لحيتي مثلك وسأرتدي عمامة زرقاء...وسأطيل ثوبي قليلا لكنني سأجعله فضفاضا أكثر – ذلك أفضل يا سيدي ؟ توقف الفتى عن الكلام بينما شفتاه ترجفان، لكن صمت الشيخ أغراه بالمزيد فتابع: وحينما أجلس على هذا الكرسي، سأتذكر أن الصغار يكبرون...تململ الشيخ في مقعده فارتدعت فصائل الصبي ونهض مذعورا..عيناه ثابتتان في عيني سيده...فولى هاربا" [(2)] نرى في هذا المقطع السردي أن" الذي يقدم لنا كل هذا (الصوت) مجهول لا يعرف مصدره، ولا تعرف مصدر معلوماته عن الشخصية وبغض النظر عن قناعة القارئ برؤيته ومدى مطابقتها لواقع الحال"[(3)] لكن كلية علم الراوي هي التي منحته حرية التجول في عناصر البناء دون أن يبرر مصادر معرفته لهذا الحوار على الرغم من أنه لم يشارك في الحدث ولم يكن حاضرا ولم يسمعه من أي مصدر آخر، ثم ينفذ الراوي مرة ثانية لأعماق وعي شخصية

([1]) عبد الرحيم الكردي: **الراوي والنص القصصي**، ص 137.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة (**ورق2**) من مجموعة (**طمي**) ص 49.

([3]) عبد الله إبراهيم: **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، ص 171.

الشيخ" هز الشيخ رأسه يمنة ويسرة وتمتم: – على الدنيا السلام"[1] من الواضح أن الراوي كلي المعرفة يسمح لنفسه بأن يعبر عن حوار الشيخ الداخلي على الرغم من أنه لم يسمعه.وكل هـذا من خلال رؤية موضوعية خارجية يقدمها راو لا علاقة له بالحدث والشخصية، فهو راو يصف بحرية ما يراه وما لا يراه، وما يسمعه وما لا يسمعه، دون أن يأبه لصدق معلوماته، ودون أن يعير اهتماما للقارئ.

ويتحول الراوي إلى مجرد واصف للأحداث أو معلق عليها. ويتخذ كل شيء في القصة التي تروى من الخارج صورة الفعل أو الصفة المدركة إدراكا حسياً، حتى يكون له وجود، ومن ثمّ فإن القصة كلها تتحول إلى حركات وهيئات وصفات حسية وأحاديث منطوقة فـضلا عـن إهمال الراوي بعض المواقف المهمة في تطور الأحداث، أو ماضي الشخصيات حيـث تـصبح الشخصية التي يقدمها دمى في المكان والزمان يتضح ذلك من خلال هذا المقطع يوضـح ذلـك قراءة المقطع السردي الآتي: في قصة (صوت..2)" وقفت مترددة أمام المكتب الخشبي الصغير القابع عند الباب، ريثما أدرجت الفتاة اسمها في قائمة الانتظار.. لم تكن تحتاج وقتا طويلا كـي تملا البيانات المطلوبة على السجل أمامها، فقد حفظت البيانات كاملة لكثرة ترددهـا...عثـرت على مقعد خال سارعت في إلقاء جسدها عليه دون أن تلتفت حولها..وتناولت مجلـة منزوعـة الغلاف من على إحدى الطاولات الصغيرة التي تتوسط الصالة، وراحـت تقلـب صـفحاتها"[2] يكتفي الراوي بوصف المكان والأشخاص والأقوال في شكلها الظـاهر المحـسوس، ويـصف وجودها المادي، بعيدا عن الوعي الداخلي للشخصية. الأمر الذي يؤدي إلى أن يصبح الـراوي ناقلا فوتوغرافيًا يصور من الخارج فقط ولا شيء في هذا السرد يكون الـراوي مجـرد عـين

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(ورق2)** من مجموعة **(طمي)** ص 49.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة **(صوت2)** من مجموعة **(فتنة البوح)** ص 113.

الكاميرا تصف وترصد معها حركة الشخصية التي هي أشبه بحركة آلية من على بعد المسافة التي تفصل الراوي عن الشخصية من خلال موقعه.

وقد يتغيب الراوي الموضوعي ويبرز الراوي التذويتي بنمطه (الأنا المشارك)" مما يؤدي إلى تحول نسبي سريع من أسلوب السرد الموضوعي إلى أسلوب السرد الذاتي، ويتمثل غياب الراوي العليم، بانحسار دوره، وتسليط الضوء على الشخصية وهي تقدم انطباعاتها عن الوقائع والشخصيات، بواسطة حديث فردي، أو مناجاة ذاتية،... لكن الراوي يظهر بين حين وآخر ليوجه الحدث الوجهة التي يريدها" [1] بناء" كتلة هلامية تنزلق في الطين الرخو..هكذا وجدت نفسها، ولم تعد تميز أيها الرأس في أجزاء جسدها وأيها القدمين" [2] ثم يترك الراوي الموضوعي الكلام للراوي الذاتي من خلال الحوار الداخلي" يرتخي جسدي على الأبيض، والكيس البلاستيكي الشفاف معلق فوق رأسي، وموصول بظهر كف يدي اليسرى" [3] يعود الراوي الموضوعي من جديد" تحاول أن تغرس أصابعها في أية نتوء..تضغط إلى الأعلى يرتفع الجسد قليلا"[4] ثم تعود الراوي الذاتي بحدثه الداخلي" إيه يا وحدي"[5] ويعود الراوي الموضوعي" محيط معتم يلف جسدها..يثقل مساماته، وتغيب تفصيلاته...حذروها من مناطق الطمي هذه"[6].

([1]) عبد الرحيم، الكردى: **الراوي والنص القصصى**، ص 172.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة **(طمي)** من مجموعة **(طمي)** ص 11.

([3]) المصدر نفسه، ص11.

([4]) المصدر نفسه، ص11.

([5])مريم جبر فريحات: قصة **(طمي)** من مجموعة **(طمي)**، ص12.

([6]) المصدر نفسه، ص13.

نلحظ سمة فنية أخيرة للراوي الموضوعي هي توجيهه الخطاب للمروى له وإشراكه في السرد حين يسير حسب قوانينه للإفصاح عن أفكاره ومعتقداته" [1] من خلال تقنية زمنية تعمل على" وإبطاء حركة السرد المتنامية إلى الأمام وإيقافها بهدف تقديم مشهد قصد التأمل أو شيء ما" [2] وهي" تتعلق بالمقاطع التي تتوقف فيها الحكاية وتغيب عن الأنظار ويستمر الخطاب السارد وحده" [3] تقديم وقفة تقطع السرد وتكون الوقفة جزءًا من البناء السردي ومكملة للمحكي، وتعرض الوقفة رأي الراوي في المحكي، وتساعد المروي له على الفهم وأحيانا التحيز لرأي الراوي وهذا التفسير يحتاج إلى خبرة وعلم لا يتوفران في الشخصيات، بل في الراوي نفسه، فليس في مقدور الشخصيات أن تعلل، أو تعي ما تحس به، أو ما تفعله لأنها ذات إمكانات محدودة، مما يدل على أن الراوي أكثر منها علما [4] يتضح ذلك من خلال هذا المقطع السردي من قصة **(ما لم تقله شهرزاد)** من خلال المقطع السردي الآتي" يقولون إن حكاياتها كانت موجهة هدفها درء الموت عن جنس المرأة والحفاظ على بقاء النوع، وتقديم تنازل أساسي في سبيل تحقيق الهدف الأصلي ،... وأقول إن تلك الحكايات وإن درأت دعائم الموت عن المرأة فقد أرست دعائم حياة مختلفة، أساسها التغيير، تغيير العلاقة بالآخر إلى علاقة إيجابية، كل الوسائل تغدو مشروعة في سبيل الحياة، ألم يقتل النعمان سنمار ليضمن حياته وبقاء قصره ؟ ألم يدفن الوليد صندوق أم البنين ليختفي وضاح ويعيش هو ؟! من حق المرأة إذن أن تشهر كل أسلحتها لتكون" [5]. إن هذه الدعوى من جانب الراوي إلى مشاركة المروى له في السرد، قد

([1]) ينظر: رشاد رشدي: **نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن**، مكتبة الانجلو، القاهرة، (د.ت)،ص16.

([2]) أبو ناصر موريس: **الألسنية والنقد الأدبي**، 99.

([3]) سمير المرزوقي جميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)** دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986 .، ص 86.

([4]) عبد الرحيم الكردي: **الراوي والنص القصصي**، ص 105.

([5]) مريم جبر فريحات: قصة **(ما لم تقله شهرزاد)** من مجموعة **(فتنة البوح)** ص 118.

تجعل المروى له خاضعا لآراء الراوي" يصبح العمل السردي، أحيانا مجرد أخبـــار، أو نقــل حوادث وبدل هذه المصداقية الفنية يتوكأ العمل السرد، أو بحكم وقوفها إلى جانب الكاتب وتبنيها القول الذي يقول"[1].

[1] يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص 96.

الفصل الثاني

البناء القصصي / بناء الشخصية

مدخل نظري

لا يعنى نقد القصة القصيرة بالتناول التحليلي لعنصر بناء الشخصية القصصية، بل هو معني أيضا بإظهار معطيات هذا البناء التي تكشف بدورها عما وصل إليه فن القصة القصيرة في بناء الشخصية القصصية التي هي إحدى المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص القصصي، لكونها تمثل عنصرًا فعالًا التي تسهم في تشكيل بنية النص القصصي، حيث يحاول منجز النص بواسطة اسلبه اللغة وفق نسق مميز مقاربة الإنسان الواقعي، وهذا لا يعني أن الشخصية هي الإنسان كما نراه في الواقع المرئي، لأنها توحد للبعدين: الإنساني والأدبي، فهي صورة تخيلية، استمدت وجودها من مكان وزمان معنيين، وانصهرت في النص القصصي لكن هذا الانصهار لا يعني إجراء القطيعة أو التماثل، بين المرجع – الأدبي، والمرجع– الخارج، بل اندماجهما وفق رؤية ذاتية وإبداعية خلاقة (1).

وتمتد هذه الرؤية من أجل أن تقوم الشخصية بإملاء اللحظة المركزية المسندة إليها تأليفيًا، وتفهم الواقع، لتكشف عن نظرتها إلى العالم، وهذه النظرة هي أرقى أشكال الوعي لأن غنى الشخصيات المخلوقة وعمقها فنيًا يتبعان غنى، المجرى الاجتماعي الشامل وعمقه(2) إذن تستمد الشخصية" من الواقع، ولكنها تختلف عنه بأنها تشكل بديلًا فنيًا للشخصية الواقعية، تعكسها وتتجاوزها، بل إنها تعبر عنها ليس كشخصية فقط، وإنما كفئة أو طبقة...وتساعدنا على...فهم

---

(1) ينظر: مرشد أحمد: **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ص 92.

(2) ينظر: جورج لوكاتش: **دراسات في الواقعية**، ت: نايف بلوز، وزارة الثقافية، دمشق، 1970،ص51.

العام من خلال الخاص"[1] والحق أن القصة القصيرة لم يحدث أن كان لها بطل قط، وإنما بدلا من ذلك، (مجموعة من الناس المغمورين)، وهذه الجماعة المغمورة تغير شخصيتها" [2]، وهي تمثل" بؤرة الاهتمام بحيث يمكن تفسيرها كلها بالحالة النفسية والموقف، ولا يكون فيها تناقض غير مفهوم، فالشخصيات تتطور في القصة، وقد تتغير أفكارها ومسلكها بتقدم الأحداث الفنية، ولكنها تظل واضحة الجوانب موضوعيا بمجرى الأحداث الفنية والشخصية دور، والأدوار في القصة متعددة ومختلفة [3] كما أن لكل عناصر البناء الفني من نوع الشخوص والأحداث والأسلوب، ومسرح القصة والجو الذي يغشاه دورًا؛ فكلها تلتقي وتأتلف، بحيث لا يكون لعنصر شان إلا إن ساندته العناصر الأخرى ودامجته في كيان واحد، كل منها له قيمة فيه بقدر ما يسهم في إحداث الأثر" [4] وهذا الأثر هو الذي يحدد الزاوية التي يصدر منها القاص معالجة الواقع ومحاكاة أبعاده، ويظهر جليًا من خلال الشخصية القصصية بما تحمله من وحدة ودلالة وعمق وتكثيف لإظهار رؤية القاص.

والشخصية القصصية" هي كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبًا أو إيجابًا، أما من لا يشارك في الحدث فلا يتمنى إلى الشخصيات، بل يكون جزءًا من الوصف. والشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها [5] والشخصية القصصية" تمتلك القدرة على التعميم وإعطاء

([1]) عبد الله رضوان : **البنى السردية / 1: دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية**، ط 2، دار الكندي، إربد- الأردن ، 2002، ص 507.

([2]) فرانك اوكونور: **الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة**، ت: محمد الربيعي، م: محمد فتحي، دار الكاتب العربي، الجمهورية العربية المتحدة، (د.م) 1969، ص 13.

([3]) ينظر: لطيف زيتوني: **معجم المصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر، بيروت، (د.ت)، ص 114.

([4]) أمين روفائيل: **ادجار ألن بو: دراسة ونماذج من قصصه**، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1963، ص 114.

([5]) ينظر: لطيف زيتوني: **معجم المصطلحات نقد الرواية**، ، ص113.

صورة موضوعية مطروحة بصيغة فنية عن الحركة الاجتماعية في ظرفهــا التــاريخي الــذي تعيشه" (1) ولكن دون أن يطغى الموضوع الذي يريد الكاتب عرضــه مــن خــلال شخــصياته القصصية على فنية القصة القصيرة وعناصر البناء فيها ومعطيات كل عنــصر؛" لأن عمليــة الإبداع في ذاتها محكومة بمجموعة من المعايير الفنية المثبتة في سجل النوع الأدبي" (2). وتتميز الشخصية القصصية فضلا عما سبق ذكره في" قــدرتها علــى اســتيعاب الأبعــاد والــدلالات الرمزية"(3).

وتتكون الشخصية حين يبنى النص باعتبارها كائنا من ورق، لا وجود لها إلا من خلال ما يقوله عنها النص وهي كيان متحول ومتغيرة من حيث الأسماء والهيئات وهــذا لا يمنــع أن تمثل الشخصية القصصية إن كانت غير إنسانية كل أبعاد الشخصية القصصية الإنسانية جسديا، وفكريا، واجتماعيا ولا يعني أن الشخصية تصوير فوتوغرافي للواقع، وإنما هي انعكاس لواقع اجتماعي معين تحمل بعدين جوهريين: فرديتها واجتماعيتها؛ وتنطوي فرديتهــا علــى تأكيــد ملامحها الخارجية وعالمها الداخلي، وتنطوي اجتماعيتها على تحديد مواقفها ورؤاها من واقعها وهذا من شأنه أن يهب للشخصية تماسكا وتكاملا (4) بمعنى أن القاصة يجب أن تخلقها ناضــجة مكتملة وتجعل الشخصية تتميز بأنها شخصيات حية تعبر عن رؤاها حين تعيش صراعها فــي الواقع، وتؤدي معرفيا إلى تزويد المتلقي بالوعي، وتقود فنيا إلى تماسك العمل الفني، لذلك تعــد عملية بناء الشخصية القصصية بناء فنيا عملية دقيقة؛ لأنها تنبع من نسيج القصة وتبنــى مــن داخلها من أحداثها ومواقفها، وبهذا تصبح الشخصية بدورها عامل بناء وتركيب وإثراء للقــصة

---

(1) عبد الله رضوان : **البنى السردية / 1**، ص 507.

(2) سعيد بنكراد : **السميائيات السردية:** مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 2001، ص 106.

(3) رضوان، عبد الله: **البنى السردية / 1**، ص 508.

(4) ينظر: كريم الوائلي: **المواقف النقدية قراءة في نقد القصة القصيرة**، ص 185- ص186.

نفسها وتطوير وتنمية السرد، والمساهمة في بناء الحبكة. والشخصية القصصية كمكون مهم في الخطاب القصصي، وبالتالي فهي عبارة عن شبكة من العلاقات فضلا عن أنها متحركة تــرى ببصيرتها وبصرها لا ترضى بالثبات باعتبارها اختراقا للمحظور وتفجيرا للبنية الــساكنة مــن خلال ديناميتها [1] " بما تحمله من فنية النمو، والتغيير، والتعميم، وحمل دلالات رمزية بدورها تبني فنية خصبة للقصة القصيرة، ولا يعيب القصة القــصيرة اســتخدام شخــصيات"[2]" ثابتــة مسطحة، ذات بعدين قليلة السمات، يمكن التنبؤ بسلوكها ببساطة" [3] ولخدمة الشخصية المحورية التي تمثل موقفنا من الحياة يعيش في عيون الشخصيات القصصية، وأنماطها، فتظهــر الرؤيــة التي أرادت إظهارها القاصة بطريقة فنية مجسدة للواقع.

مستويات تقديم الشخصية القصصية

يعد رسم الشخصية من أهم الأمور التي يعنى بها فن القصة القــصيرة لكنــه محكــوم بقواعد وأنظمة فنية، والشخصية من ملكة أفكار القاص يطعمها من مخيلته النشطة ليزجها فــي القصة بوصفها كائنا يؤسس النص الحكائي مع باقي عناصر البناء في القصة القصيرة، منطلقا من المستوى الخارجي الذي يحتوي بعدين؛ أولهما البعد الجسمي، فهو طفل أو رجل (ذكــر أو أنثى)، طويل أو قصير... والبعد الثاني هو البعد الاجتماعي، فهو يعيش فــي القريــة أو فــي المدينة، غني أو فقير، مهنته ويضفي هذا المستوى الخارجي بعــدا واقعيــا علــى الشخــصية القصصية[4]

([1]) ينظر: محمد معتصم: **بنية السرد العربي**، دار الأمان، الرباط،2010 ، ص120.

([2]) رضوان عبد الله: **البنى السردية / 1**، ص 508.

([3]) جيرالد برنس: **قاموس السرديات**، ص 29.

([4]) ينظر: يوسف الشاروني: **القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا**، دار الهلال، مصر، 1977، ص 68.

ويتم تقديم المستوى الخارجي للشخصية من خلال الوصف، أو الحوار بواسطة الراوي أو بواسطة الشخصية نفسها، وحوارها مع الشخصيات في مسرح الحدث، ويـرتبط المـستوى الخارجي بالمستوى الداخلي للشخصية الذي يكتنز بعدين؛ البعد النفسي والمفـروض أن يكـون محصلة للبعدين السابقين: فهو عصبي أو هادئ، مجنون أو عاقل، تصرفاته متناقضة... ثم يأتي البعد الفكري: فهل هو محافظ أو متحرر، إذا كان في القرية، هل هو مع الأخذ بالثار، أم ضده، وإذا كان في المدينة هل يؤمن بسيطرة الرجل على المرأة أم بمساواتهما، هـل آراؤه تطـابق أفعاله؟[1]

يمكن للراوي كشف مكامن الشخصية لأنه يسمح للشخصية أن تغوص في أعماق نفسها أو يساعدها في أن تتحاور مع نفسها"[2] وهنا يستخدم أسلوبا استبطانيا بطريقة الحوار الـداخلي المونولوج" يحاول أن يتغلغل داخلها ليكشف عن صورة لواقعها الداخلي وإحساساتها ومشاعرها التي تختلج في جنابتها، وتأثير هذه المشاعر، والأحاسيس في استدعاء للمونولوج الـداخلي"[3] بهذا التصوير الاستبطاني حقيقة تلك الشخصية في خصوبتها، ونموها دون أن يتحول في هـذا التصوير إلى دراسة في علم النفس، فالمراد تصوير الشخصية القصصية عبر تقنيـات محـددة تربط دواخل الشخصية القصصية بخارجها.

"يعنى الكاتب برسم شخصياته، وأن يجعلها تصدر أقوالها وأفعالها عن منطق الحياة التي أراد لها المؤلف أن تعيشها بواعيتها الظاهرة وواعيتها الخفية أيضا، وحتى إذا مضى القارئ في تفهم هذه الشخصيات، وتصور ما يقع من أمثالها، لم يجد نفسه مصطدما بشيء غيـر مـألوف

([1]) ينظر: يوسف الشاروني: **القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا**، ص 68.

([2]) انريكي أندرسون امبرت: **القصة القصيرة: النظرية والتقنية**، ت: علي إبراهيم علـى منـوفي، مراجعـة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، برشلونة ،2000، ص 336.

([3]) زياد أبو لبن: **المونولوج الداخلي: عند نجيب محفوظ**، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، 1999، ص 5.

يأباه المنطق أو الذوق. وما أجدر أن يلقى الكاتب كل باله إلى هذا الجانب من البراعة في التحليل النفسي، فإنه يتوقف عليه شطر عظيم من فنية القصة" [1] يكون عالم الشخصية مفتوحا بمقدار ما يخلق هذا الانفتاح عند القارئ حرية كبرى في رسم ملامح الشخصية ومعرفة الرسالة التي أرادتها القاصة من خلال مستويات شخصياته المحققة لمشروعية انبنائها، ومكانتها في النسيج الدلالي في القصة فمن هذا المنطلق يكتب الكاتب حسب ميوله النفسية والفكرية وانفعاله مع الشخصيات القصصية لإظهار الثنائيات الخارجية والداخلية لها عبر رؤيته.لأنه يهدف من خلالها إلى الإفصاح عما يريد قوله، وإيضاح موقفه من الحياة والناس.

أنماط الشخصية

تحاول الباحثة هنا عرض أنماط الشخصية القصصية في المجموعات القصصية الثلاث (آخر أحاديث العرافة) و (طمي) و (فتنة البوح) لمريم جبر حسب أكثرها ورودًا ووظيفة في بناء فنية القصة القصيرة في تلك المجموعات التي تتنوع تنوعًا كبيرًا، وهذا التنوع يقود إلى تباين أدوارها وطبيعة تفاعلها مع غيرها من عناصر القصة القصيرة. وإذا ما جئنا إلى تصنيف الشخصية القصصية في مجموعات مريم جبر يمكن أن نقول بشيء من التعميم إن الشخصية الأكثر بروزًا فيها هي شخصية المثقف بالدرجة الأولى، وتجلت هذه الشخصية بصور عديدة منها (النفسية و المغتربة والمقهورة) يتجلى في الشخصية القصصية تطبيق الطرائق الفنية التي تعري المستويين الداخلي والخارجي لتظهر القيمة الفنية للقصة القصيرة في بناء الشخصية القصصية، وتسلط الضوء على الرسالة التي تحملها تلك الأنماط. وفيما يأتي عرض لهذه الأنماط وتطبيقاتها في المجموعات موضوع الدراسة.

(1) محمود تيمور: **فن القصص: دراسات في القصة والمسرح**، مكتبة الآداب ومطبعتها، مصر، 1980، ص 105.

1. **الشخصية النفسية**

إن النفس الإنسانية عالم مستقل قائم بذاته حامل لعناصر مكوناته وتفاصيله، وهذا بدوره حمل القاص على كشف بواطن شخصياته من خلال" تفجير اللحظة النفسية لدى الشخصية" [1] " وتصوير الانفعالات والدوافع الشعورية للشخصية النفسية التي تكتنزها القصة السيكولوجية ونعني بها: ملاحظة التوترات الداخلية والانفعالات العاطفية للأشخاص بإبراز العديد من الجوانب النفسية، والسمات الخاصة التي يتفرد بها بطل القصة وتعنى بالسلوك والمشاعر والمقاصد والحوافز وعقلانية الأشخاص وبكل ما يتعلق بإيجابية الشخوص وسلبياتهم ومواقفهم من الحياة، وبما يواجهونه فيها والشخصية النفسية لا تحتمل ولا يناسبها رصد عوالمها الخارجية ووصف أفعالها وأحوالها وعواطفها على حساب تنامي الفاعلية فيها، وإنما يناسبها أن تتوسل بتيار الوعي في مناجاتها ومونولوجها [2] داخل كيانها وتستبطنه لأنها لم تجد ذلك الكيان في عالمها الخارجي الذي تعيش فيه، ويصبح الواقع موضع إدانة واتهام ورفض وتمثل الشخصية النفسية صور لشخصيات قصصية ذاتية فردية ذات مواقف واضحة معادية لكل ما تواضع عليه الناس.

وتصبح دواخلها بديلا للواقع المدان وأمكنة رحبة لأفكارها وإظهار كيانها و" هذه الأمكنة المتشكلة بالحدس وبالشعور، تمنحك حرية التأمل الميتافيزيقي في مكوناتها وأشكالها وردود أفعالها، وهي تنسجم تماما وهوية الشخصية المنشطرة، الموجودة والمتخفية" [3] ولقد تمثلت في مجموعات مريم جبر الشخصية النفسية بوصفها جوهرًا محوريًا للكشف عن سرائر

(1) ينظر: علي محمد المومني: **الحداثة والتجريب في القصة الأردنية**، ص 145.

(2) جاسم خلف الياس: **شعرية القصة القصيرة جدا**، دار نينوى، دمشق، 2010، ص104.

(3) ياسين النصير: **التجربة والوعي: دراسة في القصة الأردنية المعاصرة**، دار الكرمل، عمان، 1994، ص 98.

الشخصية النفسية وعالمها الباطني، ولم تصف المظاهر الخارجية بقــدر مـــا جعلتنـــا نـــسبر أغوارها، وما يضطرب فيها من صراع نفسي وفكري لا ينتهي، يرصد حركات الشخصية التي" يتمثل في مزاج الشخصية من انفعال وهدوء وانطواء وانبساط" [1] الملامح النفـــسية والفكريـــة والسلوك الناتج عنها.

ولقد تمثلت في مجموعات مريم جبر الشخصية النفسية في مجموعـــة (آخـــر أحاديـــث العرافة) في قصة (خطأ في العنوان) و (زيتونة) و (رؤى خريفيـــة) و(الـــذئاب) و (اللعبـــة) (إعلان موت (1)) و (إعلان موت (2)) وفي مجموعتها (طمي) في قصة (غضب) و (الرحيل – (1) رحيل و (2) حضور و (3) طقوس (4) نسيان) (حضور) وفي المجموعة (فتنة البوح) في قصة (قليل من الوقت كان يكفي) و (ذلك الذي) و (بوح مؤجل) و (هـــوامش علـــى نـــص غائب) و(ثلج) و (غواية النص) و (خارج القسمة) و (مسرح) و (صوت.. (1) و صوت (2)).

تعود الشخصية النفسية في قصة (**ذلك الذي**) أدراج ماضيها حين يرتبط الزمن ارتباطًـــا وثيقًا بالزمن النفسي الذي يعتمد الحالة الشعورية للشخصية مسترشدة بمعطيـــات الـــذاكرة،" [2] وقدرتها على الاسترجاع لأن الزمن يظل يشد أوتار الذاكرة نحو الزمن المفقود، أي حين يتوقف حاضر الزمن السردي ويرجع إلى الوراء فيحصل انعكاس في اتجاه خطيتـــه الطبيعيـــة وكـــأن الزمن قد ارتطم بجدار النقطة التي توقف عندها ليرتد صداها إلى الذاكرة.

فتبدأ باستعادة أحداث الماضي المخزونة في حافظتها فالحافلـــة التـــي كانـــت تـــستقلها الشخصية النفسية كانت تمثل رحلة حياتها؛ إذ تعود إلى الماضي في ذاكراتهـــا لعـــالم الطفولـــة

([1]) عبد القادر أبو شريفة: **مدخل إلى تحليل النص الأدبي**، دار الفكر، عمان، 1993، ص133

([2]) المرجع نفسه، ص 262.

وتنطلق الحافلة" التي تطوي الطريق بانسياب"[1] والحافلة هنا تشبه" المكانية الحلمية وهي مكانية رمزية مستحضرة عبر اللاشعور وقدرته، إذ تعنى توالد الأفكـار الفاعلـة أي توالـد الـصور الواقعية"[2] التي ترتسم أمام الشخصية النفسية بدلالات لها أثر في إظهار اسـتمرارية معاناتهـا. حين " دارت بي الأرض دورتها الأولى وصارت السماء أرضي البكر أرخيت سرج حلمـي"[3] حين تبدأ الشخصية في إطار حلقة دائرية مغلقة، حيث تتكلم من خلال المنظور الداخلي الذاتي، حين يستخدم تقنية الراوي بضمير الـ أنا، ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوله الحضور بشكل يولد وهم الإقناع" [4] تخوله المشاركة في بواطن الشخصية النفسية عن طريق تقنية الحلم حين" يعاودني حلمي الأول ولكن دون أن أبتسم"[5] والحلم آلية يسترجع من خلاله الماضي،ويعاش من خلاله الحاضر وحينما تسترجع ذاكرة الشخصية النفسية موقفًا طفوليًا كان الحلم فيه رغبة فقدت متعة تحقيقها بدءًا من طفولتها عندما كانت المعلمة تطلب" أن نضع رؤوسنا على المقاعد ونحلم غير... إنها كانت تخرج متجاهلة أحلامنا... وتقول غدا سأسألكم عما حلمتم" [6] ولكن يأتي الغد والمعلمة غير مبالية بأحلام طالباتها وهي تطلب منهن الإذعان والخضوع دون أن تسمع مـنهن شيئا" ودون أن تدري أنها أنقذتني من ورطة الإفصاح عن حلم كان يمكن أن تـضرب رأسـي الصغير بسطح المقعد الخشبي"[7]."ويمكن القول إن تطور هذه الشخصية ارتبط بتطور الأحداث وتقديمها فالطفلة قلقة متفتحة جريئة ترغب في التعبير عن ذاتها ولا تبقى ببغـاء تكـرر كـلام معلمتها، لأن حلمها كان مغايرًا للمتعارف عليه، لذلك كانت متخوفة من العقـاب لأنهـا طفلـة

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(ذلك الذي)** من مجموعة **(فتنة البوح)** ص 25.

([2]) ياسين النصير: **إشكالية المكان في النص الأدبي**، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، 1986، ص 158.

([3]) القصة السابقة، ص 27.

(4) يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط3، دار الفارابي، بيروت، 2010

([5]) القصة السابقة، ص 25.

([6]) القصة السابقة، ص 25.

([7]) مريم جبر فريحات: قصة **(ذلك الذي)** من مجموعة **(فتنة البوح)** ص 25.

تلازمها صفة الخوف من العقاب.التي توضح سلوك الشخصية في سلوكها المعلل في دوافعه ونوازعه، لا يخلو من معان إنسانية.

وينبثق الحاضر من الماضي ويبقى الحلم تحقيقًا مقنع لرغبة مكبوتة إنها تسافر وتغيب وتمر عليها السنين وتعركها الأيام ويتغير مظهرها الخارجي لكن باطنها الداخلي يظل مشعا كما هو، متوهجا كما هو راغبة في استعادة ذلك الحلم المفقود امتد منذ من ماضيها إلى حاضرها وقد أصبحت" امرأة تعيد بعثرة الأشياء كيما تلم شتات الحلم، لكن بلا أسماء وبلا ملامح حقيقية" [1] الشخصية النفسية تعاني فكلماتها متوجعة كما هو حالها فداخلها يعاني، ويعكس خارجها. فتريد الخلاص وتريد أن تحقق حلمها الوردي الذي يؤرقها فهي لا ترى بعينيها الواقع بل ترى الواقع، بأحلامها لترسمه كما تشاء وذلك من أجل اكتشاف التناقض، إذ تقوم بتصوير الحياة الداخلية كتعارض للحياة الخارجية.

"الآن تماما أعود من حلمي مثقلة" [2] وهنا يتوقف الحلم مع توقف الحافلة توقف الزمن السردي، والزمن العادي وضمن هذا الحاضر القريب، يتم ربط الماضي البعيد عن طريق الاسترجاع المتصل بطفولة الشخصية" عيون الآخرين تحاصرني بخبث العارف المتجاهل"[3] يراقبونها الناس ويحاصرون حلمها كحال معلمتها التي اعتادت التلقين تلقين الواقع السائد دونما تغير في الماضي متجاهلين رغبتها بتحقيق الكثير المغاير، لكن هم يرفضون حتى قبل أن يسمعوا حلمها بينما يتصاعد الحلم مرة أخرى تريد الشخصية المحورية أن تتذوق لذة الهروب مما لا يدرك بالمحسوس؛ لكن الهروب إلى الماضي لا يجدي لأنه" حين تستعصي علينا

([1])مريم جبر فريحات: قصة **(ذلك الذي)** من مجموعة **(فتنة البوح)** ، ص 28.

([2]) المصدر السابق، ص 26.

([3]) المصدر السابقة، ص 26.

المدركات يصير لزاما علينا الامتثال لما هو خارج ذواتنا المثقلة" [1]." تبحث الشخصية النفسية عن مصيرها" الذي يتخذ مستويين من الزمن: الزمن الماضي الذي يمثل تاريخ الشخصية الخفي والسري، والزمن الحاضر الذي يمثل تاريخ الشخصية العلني، والحدث المتصاعد من هذين المستويين ينمو في الحاضر ويقوي من الشخصية المضطربة لغرض الاستقرار النهائي وصولا إلى مصير محدد وثابت" [2] ويبدو أنه يعني في النهاية الهزيمة التي يفرضها مجتمع بلا حدود، مجتمع لا يوفر أهدافا ولا أجوبة" [3]. وليس الماضي صورًا مضيئة فقط، كما أنه ليس صورة سوداوية مظلمة فقط، إنه مزيج من كل هذا وشخصيتنا تظهر في سعينا الدؤوب لتحقيق ذواتنا، لأن الحاضر أيضا يكمل بناء الشخصية الأكثر وعيا بحاضرها من ماضيها.فضلا عن أن الماضي في هذا المقطع لا تقدم جديدًا، لكنها اكتسب أهميتها وقيمتها الأساسية في النص عندما ارتبطت ببنية التحول وفعل الزمن في الشخصيات.

كما تقدم الشخصية القصصية ذاتها بذاتها، من خلال السرد الذاتي" بضمير المتكلم حين يصف العالم الخارجي بألوان نفسية داخلية، وفيه تتوارد الأفكار وتتعدد الرؤى وظلالها ويتيح للشخصية أن تواجه القارئ مباشرة، فتتحدث إليه وتتحاور دون وصاية أو توجيه من الشخصيات الأخرى، وتكشف عن نفسها بحرية مطلقة" [4] كما في قصة (**علامات فارقة)**" الأخر...الأخرى. .امتداد الروح على الأرض..تدفق الحلم من حيث لا تتوالد المشاعر الحميمة في ظل جدران الاسمنت عالية تلك الجدران. .عالية وجسدي ضئيل لا يعلن سوى عن وجود

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(ذلك الذي)** من مجموعة **(فتنة البوح)**، ص27.

([2]) ياسين النصير: **القاص والواقع: مقالات في القصة والرواية العراقية**، وزارة الإعلام، بغداد، 1975، ص 65.

([3]) فرانك اوكونور: **الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة**، ص 14.

([4]) عبد الله إبراهيم: **المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، 1990، ص176.

كائن ما على هذه الأرض يركض بغير اتجاه..ويسمي الأشياء بغير أسمائها" [1] نلحظ هنا أنه تم الاستغناء عن أشكال التسمية، وتم تسميتها بإطلاق الضمير وهذا بدوره يعد من أغنى أدوات المعوضة لاسم العلم، لأن الأسماء الوصفية تحدد الجنس والعمر وهي ذات معنى سكوني، بينما يتضخم محمول الضمير شيئا فشيئا ويعوض مكان الاسم ليعطي دلالة في غيابه تفوق حضوره وهذه التقنية بحد ذاتها تساعد" في الكشف عن دواخل الشخصية واستبطان ذاتها حين تعرض الشخصية عن بؤرة تأزمها من الآخر الذي يحمل معطيات السائد الاجتماعي، حيث تؤمن بوجهة نظر مغايرة عن وجهة نظر المجتمع إلى المرأة، تسعى من خلالها إلى تعرية المنظور الذكوري حينما تعي ذاتها من خلال آليات جديدة تجعل للمرأة كيانا له ورؤية، وآلية تفكير تساعد على إبراز اللوحة الداخلية للشخصية قي تناقضها، واشتباكها، وفوضاها بلا تنسيق فضلا عن إبراز داخل الشخصية منعكسا عن خارجها.

لكن تأتي المفارقة حين تصبح طموحاتها أمام الجدار السلطوي لا قيمة لها بقولها :" جدار أصم لا يمتص لهفتي وصوت يقذف حجارته فتخترق صدري" [2] نستشف أثر تعلق الشخصية المحورية بالأخر الذي هو شخصية مترهلة بلا ملامح، وهذا التعلق ينم عن علاقة توتر مشحونة بينهما تشعل ذروة تأزم الشخصية التي تبحث عن لحظة انفراج وكنتيجة طبيعية لبنية الشخصية النفسية يصبح انفصام الشخصية جزءا لا يتجزأ من تكوينها الأمر الذي يؤدي إلى إضفاء مزيد من الخصوصية والتفرد لدى الشخصية عندما تتجلى تقنية استبطان دواخلها حين تتصل اتصالا وثيقا خارج ذاتها أي هنا رؤية تكاملية ناضجة للانعتاق من جوهر التغييب، والتهميش الذي لا يسلبها حقها في الوجود فحسب بل يتجاوز ذلك إلى سلبها إحساسها بمعنى

(1) مريم جبر فريحات: قصة **(علامات فارقة)** من مجموعة **(طمي)** ص84.

(2)مريم جبر فريحات: قصة **(علامات فارقة)** من مجموعة **(طمي)**، ص84.

الوجود كما تقدم، ولتؤكد هذه الرؤية أن الشخصية لا تعيش في فراغ، بل تتحرك في عالم غير ساكن يموج بالتناقض والصراع، وهي ترتبط بعالمها المتحرك بعلاقات دينامية تتبادل فيها معه التأثير والتأثر وعليه ترى الشخصية المحورية تبحث عن مستقبل مشرق مـن خلالـه تحقـق أمنياتها وهي لا تعرف المكوث في زمان ومكان ملغي وجودها، فرحلتها المضنية هي غربتهـا وسبب صراعها، لذا ترى ضوءًا قادمًا من زمان آت ببهائه تحاول مـن خلالـه أن تجـد فيـه استقرارا لصراعها الداخلي ليكسر رتابة الحياة في داخلها المـزدحم بالـصراع الـذي يهمـش وجودها ويغيبها.

والشخصية النفسية في القصة القصيرة جدا (حضور) من المجموعة القصصية (طمي) تجمع بين عوالم النفس وعوالم المجتمع وتتسم بالإيجاز والتكثيف لعنصر الشخصية النفسية التي " تحمل العديد من الرؤى والدلالات المباشرة المفتوحة على دلالات أكثر اتساعا" [1].

والشخصية النفسية شخصية بائسة بلا ملامح يتجول الزمان والمكـان وأثرهمـا فـي ذاكرتها، لتظهر أثر الزمكانية وحركتها في دواخلها "وللمكان ذاكرة تتحدى عـري الجـدران.. وتكشف جمود اللوحات " [2]هذا المكان يولد الماضي للشخصية النفسية الذي أصبح يشكل لهـا لحظة مأزومة بجموده الذي لا يعطي ديناميكية للشخصية " ودفء الحضور مكان صقيع الغياب" [3] وعلى الرغم من دفئ الحاضر، وحركته إلا أنه سيصبح ماضيا " للمكان ذاكرة تجاوز بنـا المسافة باتجاه الواحد الكثير الذي لا يتكرر" [4].

([1]) يوسف حطيني: : القصة القصيرة جدا : بين النظرية والتطبيق (الجذور – الواقع – الآفاق -) الأوائل للتوزيع والنشر، دمشق، 2004، ص76.

([2]) مريم جبر، فريحات : **قصة (الرحيل ... حضور (2)) من مجموعة (طمي)** ص 59.

([3]) المصدر السابق ، ص59

([4]) المصدر السابق، ص59 .

ويشكل الزمن بمستوييه ماضيه وحاضره تبعثرا للشخصية النفسية "ربما انهارت الأشـياء من حولنا "[1] ربما تساقطت نجوم من حولنا وانهارت سماء، ربما تناثر البناء بطوابقه العشر"[2] وكأننا أمام عالم متطاير مبعثر بسمائه وأرضه يتمثل بإسقاط ذلك المكان وبعثرته للعـالم الداخلي للشخصية النفسية وهذا التبعثر المكاني بدوره يكون معادلا موضـوعيا عـن تبعثـر الشخصية النفسية في واقعها، وتشتتها وهنا الزمكانية نفتها في مساحة بين السماء والأرض "وعلقنا على مساحة في الهواء [3]هنا ذروة تأزم الشخصية النفسية التي تبحـث عـن لحظـة انفراج.

2. الشخصية المغتربة

يعد الاغتراب من الظواهر البارزة التي تواجه الفرد في هذا العصر؛ فهو يعـد نتاجًـا لصراع الفرد مع واقعه، ويبرز إحساسه المأزوم بثقل التعايش، وتتجلى فكرة الاغتـراب عـن الذات بعدم الانتماء إلى المجتمع، فالفرد يغرب نفسه عن طبيعته الجوهرية[4] ولا يعود ممتلكـا لناصية جوهره و" يفقد الوحدة مع البنية الاجتماعية"وتنسلخ الشخصية عن مجتمعهـا وترضـخ للانعزال لعدم قدرتها على التلاؤم مع مجتمعها، وينعدم الشعور بمغزى الحياة [5]كلها معطيـات يمكن من خلالها أن نحقق مفهوم الاغتراب في القصة القصيرة من خلال معالجـة الشخـصية المغتربة المتمثلة في مجموعات مريم جبر القصصية.

([1]) مريم جبر، فريحات : **قصة (الرحيل ... حضور (2)) من مجموعة (طمي)**، ص59.

([2]) المصدر السابق، ص59

([3])مريم جبر، فريحات : **قصة (الرحيل ... حضور (2)) من مجموعة (طمي)**، ص59.

([4]) ينظر: يحيى العبد الله: **الاغتراب: دراسة تحليلية (لشخصيات الطاهر بن جلوان الروائية)** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص 24.

([5]) ينظر : المرجع نفسه، ص 25.

والقصص التي كان لها نصيب في إظهار هذا النمط من الشخصية المغتربة قـصة (وآخـر حديث العرافة) و (شيء ما) من المجموعة القصصية (آخر حديث العرافــة) و (الأرصــفة. . .قصص أخرى) و(طاولة نرد.. .وأشياء أخرى) و (وضاح) ومن المجموعة القصصية (طمي) قصة (أكثر مما ينبغي) و (قليل من الوقت كان يكفي) و(خطــوات) و (هــروب) و(تخــدير) و (العتبات) من المجموعة القصصية (فتنة البوح).

ونتناول الشخصية المغتربة من قصة (شيء ما) التي تبني في دواخلها مكــان نفــسي: يصور من خلال خلجات نفسها، وتجلياتها، وما يحيط بها من أحداث ووقائع، أي مــن خــلال الحالة النفسية وتمثلت الشخصية في فتاة ريفية نابعة من عمق بنية المجتمع القروي تعيش حالــة كاشفة عن نماذج مسلوبة الإرادة والحرية، وتؤكد وجود أزمة حقيقة فتعيش في عالم الاغتــراب مجهولة الهوية بلا اسم، ولا ملامح مهمشة، وفاقدة الاتصال بنفسها وبــالآخرين. تتمثــل بنيــة المجتمع القروي بما تحويه من قوالب صارمة متمثلة بشعار" مكتوب علــى أبــواب قريتنــا أن العشق محظور وأن الوأد مباح"[1] فهذا الشعار على أبواب القرية الـ" مسكونة بالخوف"[2] يكثف أزمة الشخصية المغتربة، ويطوقها ليؤكد جاهلية عصرها وتتمثل قوالب البنية القروية بزوجهــا الحاضر الغائب الذي" تلمس في وجهه رهبة القرية وقسوة قضبانها"[3] و" هــو آخــر محطــات خيبتها"[4]. وتتضافر القوالب بما فيها الطبيعة في تعميق أزمة الشخصية المغتربة" تلفظها سهول القرية"[5] ويتواصل تنافر الطبيعة وتوترها و" تنبذها الأشجار والنوارس"[6] هنا يتمثــل" تفاعــل

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(شيء ما)** من المجموعة القصصية **(آخر أحاديث العرافة)**، ص 3.

([2]) المصدر نفسه، ص 4.

([3]) المصدر نفسه ، ص 7.

([4]) المصدر نفسه، ص 2.

([5]) المصدر نفسه، ص2 .

([6]) المصدر نفسه، ص2.

أجزاء المشهد المكاني مع أعماق النفس...واستنفار جزئيات المشهد المكاني وإخضاعها لـروح الحدث، مع إنسانيتاها"[1].

وتأتي ردة الفعل من الشخصية المغتربة متمردة رافضة لنواميس أنماط السائد الاجتماعي، وهذا ناتج عن وعيها الحاد بالأزمة التي تعيشها وتستعد" خيول الضجر الحبيسة تعربد في داخلها...تدق جدران صدرها بعنف"[2] متخذة قرارًا ضمنيًا لتأكيد الحالة برفض الشخصية المغتربة للانسحاق، ويكون الخروج على نواميس القوالب الحديدية التي تكبل ذاتها دون الاكتفاء بمغادرتها لتحقق ولادة جديدة، وتأتي النتيجة بالرفض من السائد الاجتماعي" يرفضون الاعتراف بها وهي بين خلاياهم تنمو وتعلن عن نفسها"[3] ونموها هذا يقلق مضاجع تلك القوالب لأنه سيكون لعنة" تلوث الزهر في ربوعهم" [4] لكنهم يرفضونه و" تشيخ فجأة...تتوحد في الغربة" [5]." من هذا المنطلق، يشكل المكان هوية الشخصية وعلاقاتها بالوسط المحيط بها، حين يتشكل أمام القارئ في حركة توازي وحركة الواقع المحيط بالشخصية، ليس هذا فحسب بل يعد بؤرة العمل الفني ذاته.

وينطوي على فشل الشخصية المغتربة محاولتها خلق امتداد للأجواء الشاعرية كوسيلة لمحاولة تخفيف رتابة النواميس الاجتماعية على ذاتها" ولما كانت مثل هذه الذات غير قادرة على إدراك علاقتها بالموضوع، وبالمجتمع،علاقة التنافر، والتوتر، تشتد، وتبرز الشخصية القصصية في حالة انكفاء على نفسها، نكوص عن العالم الخارجي إلى العالم الداخلي وإلى

---

(1) ياسين النصير : **إشكالية المكان في النص الأدبي** ، ص219.

(2)المرجع نفسه، ص 2.

(3)مريم جبر فريحات: قصة **(شيء ما)** من المجموعة القصصية **(آخر أحاديث العرافة)**، ص 4.

(4) المصدر نفسه، ص4.

(5) المصدر نفسه، ص 5.

الأحلام"[1] وتحاول بعث هذه الذات على مستوى الخيال والأفكار والصور التي تتواجد بعالم الأحلام، وتحلم بفارس الذي يدعوها ويلغي" كل المحظورات ويحملها إلى البحر الذي تحب" [2] لكن لا تنفلت من واقعها المعاش؛ لأنها تأكدت من عدمية تغير هذا الواقع السلطوي الذي يجبرها أن تسير وفق ما يريده وليس وفق ما تريده" لكن الشخصية المغتربة تعود لانشطارها من جديد " تلازمها رجفة..تعجز على الإتيان بأي فعل يراودها"[3] و" وتخمد خيول الضجر" و" تتراجع مذعورة أمام صوت زوجها"[4] ليبدد حلمها، وهنا تكمن الدلالة الرمزية للقضية التي تحملها الشخصية المغتربة بانعدام الشعور بمغزى الحياة وسقوطها وانهزامها في تحقيق ذاتها المستلبة من قبل السائد الاجتماعي المتمثل في مجتمعها القروي وما يحتويه، فتتقوقع على ذاتها وتتوحد بغربتها. وفي ضوء ذلك فإن المكان في هذه القصة قد احتل بؤرة الأحداث بل كان أساس الصراع بين الأنا والسائد الاجتماعي حيث لم تفلح الشخصية في تخليص نفسها من سلطة المكان، فقد ظلت كل شخصية أسيرة مكانها.

الشخصية المغتربة في قصة **(جمر الغواية)** تعيش في أجواء حالمة ذاتية تؤرقها أشياء عميقة،وشخصيتها المحورية ليست تلك الشخصية الساكنة لكنها تحمل في داخلها مجموعة من العواطف المتناقضة المضطربة من خلال ذاتية تمثلت بضمير المتكلم " اكتب بضمير الراوي المتكلم، هذا الضمير سيمنحني حرية أكبر، سأبتعد عن الغموض والمواربة، وسأنكر كل ما كانت تسول لي به لغتي..."[5] هنا الشخصية نعرض وعيها الذي يصف لحظة شعورية واحدة

([1]) محمد كامل الخطيب: **السهم والدائرة: مقدمة في القصة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات**، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص 83.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة **(شيء ما)** من المجموعة القصصية **(آخر أحاديث العرافة)**، ص 6.

([3]) مريم جبر فريحات: قصة **(شيء ما)** من المجموعة القصصية **(آخر أحاديث العرافة)**، ص2.

([4]) المصدر نفسه، ص 8.

([5]) مريم جبر فريحات: قصة **(جمر الغواية)** من المجموعة القصصية **(فتنة البوح)**، ص 13 – 14.

يظهر إنها مسحوقة تصارع نفسها داخل ذاتها." حين تبدأ الشخصية في إطار حلقة دائرية مغلقة، حيث تتكلم من خلال المنظور الداخلي الذاتي، ثم تستخدم الضمير الجمعي الذاتي الخارجي المشارك للأحداث " حين اجتاحني صوته أول مرة... سألني على أي جنب تنامين؟ لكني أجبت: اليمين. في الحقيقة أنا لم أفكر ولم استعد شكل نومي قبل. حين تمددت مساء انتبهت إلى إنني أنام على جنبي الأيسر جهة القلب قال اووه وغمغم بكلام لم افهمه"[1] هنا اليسار دلالة لمحاولة التغيير لدى الشخصية المغتربة حيث يعكس ذلك التغير حالة انشطار، وتناقض عندها لأنها تبني أفكارا وقيما مغايرة عن واقعها، ولا يتقبلها ذلك الواقع حيث لا يعترف بذلك التغيير الذي يظهرها ككيان، وهذا يؤدي إلى تمزق داخلي توظفه القاصة من أجل استكمال ملامح الشخصية لتجعلها أكثر تجسيدًا وحضورًا،مما يؤدي إلى دفع حركة الحدث وتماسكه، ويعبر عن دوافع الشخصية وانفعالاتها ومخاوفها لأنه مرآة صافية لأيديولوجية الشخصية ولسيكولوجيتها.

يتمظهر وعي الشخصية في صورة متأرجحة مع القيم السائدة في المجتمع مما ينتج عنه خلخلة في منظومة القيم التي تتبناها الذات عن المجتمع من خلال طريقة نومها على الجنب الأيسر شكلت أول صدام لها بواقعها المتمثل بالرجل الذي يسخر من هذا المغاير والمتعارف عليه" لذلك كان هو آخر خساراتي"[2] و" الخسارات المتأخرة أقوي وقعا وأبعد أثراً"[3].

وهو" مستمد بالتالي من أيدلوجية الحكم الأبوي الطبقي التي عززت هذا الواقع وجعلت له استمرارية تاريخية"[4] ولذلك فالشخصية المغتربة واعية لما يدور حولها حين يتولد عندها شعور بالذات، وإحساس بقدرتها على صنع نفسها في واقعها، وهي تريد أن تخلق مناهج جديدة

([1]) القصة السابقة، ص 15.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة **(جمر الغواية)** من المجموعة القصصية **(فتنة البوح)**، ص 17.

([3]) المصدر نفسه، ص 18.

([4]) رجاء أبو غزالة: **التجربة النسائية في القصة القصيرة الأردنية، تجربتي الخاصة،** مجلة أفكار، العدد 110، 1993، ص 27

غير مألوفة لمدرسة الواقع" لكني أرفض أن أتعلم ربما لعند متأصل في، وربما لأنه لا يليق بك أن تكون معلما"(1) لا تريد أن تبقى ببغاء تكرر ما يمليه عليها السائد الاجتماعي الذي يمثله الرجل يريدها أن لا تتبع طريقة اليسار لأنها" طريقة الذي لم يفض إلا إلى الألم"(2) لكنها تتيقن بأنها تعيش في عالم لا يعترف بمن يحاول أن يغير طرائق مناهجه لذلك و" في نيتي الآن أن أخرج عن طوري....وأتمدد على بطني وأباشر الكتابة"(3) تجد الشخصية المغتربة الكتابة عالما سحريا يعوضها واقعا بعد أن أصبحت خارجه عن مدرسة واقعها المحيط بها الذي لا يعترف بالتغيير، والتمرد من الشخصية المغتربة (الأنثى) بل يريدها كما يشاء هو. لذلك تصبح الشخصية انطوائية تلوذ بعالمها الخاص الذي تصفه وتشكله وفق مجموعة من التصورات الخاصة لا تعبر في مجملها إلا عناصر ذاتية

3.الشخصية المقهورة

وهي الشخصية التي تقع ضحية واقع اجتماعي، ووقع عليها الظلم والقمع بفعل الآخرين مثل ظلم المؤسسات الاجتماعية ، وظلم المعتقدات والأعراف التقليدية الموروثة" (4) وهي الشخصية المغلوبة على أمرها ضحية لقوة خارجة عن سيطرتها ويرجع" هذا الشيء للمجتمع الذي من حولها، أو يرجع للقدر، ومعظم نماذجها من النساء وربما كان ذلك راجعا إلى الظروف التي عاصرت المرأة في مجتمعنا"(5) وبمعنى آخر أن الشخصية المقهورة مغلوبة على أمرها،

---

(1) مريم جبر فريحات: قصة **(جمر الغواية)** من المجموعة القصصية **(فتنة البوح)** ص 18.

(2) المصدر نفسه، ص 16.

(3)مريم جبر فريحات: قصة **(جمر الغواية)** من المجموعة القصصية **(فتنة البوح)** ص13.

(3) المصدر نفسه، ص 16.

(4) صبحية عودة زعرب: **الشخصية اليهودية الإسرائيلية في الخطاب الروائي الفلسطيني**، ص 46.

(5) يوسف نوفل: **قضايا الفن القصصي (المذاهب – اللغة –النماذج البشرية)** دار النهضة العربية، القاهرة، 1977، ص63.

لأنها ولأنها وعت تلك الظروف في واقعها المحيط، بها وحاولت أن تتأثر بها وتتعايش معها من خلال وعيها المتضمن رؤى مخالفة لرؤى ذلك الواقع المحيط بها الذي ينكر عليها ذاتيتها وتفردها فتقع ضحية نتيجة لذلك الاصطدام مع واقعها.

والشخصية القصصية هي التجسيد الفني لحقيقة الحياة الواقعية ذاتها حيث لا تتمكن للقاصة أن تكون واقعية دون أن تكشف عالم الإنسان الداخلي من كل الجوانب، وفي علاقاته السببية بالعالم الخارجي، ودون تصوير أفعال الناس وعلاقاتهم من خلال الشروط الاجتماعية، والنفسية التي تكتنزها شخصيات تنمو وتتكاثف مع عناصر العمل القصصي، لأن كل واقعة اجتماعية هي في بعض جوانبها الأساسية واقعة وعي.

و يمكن أن نشير إلى نماذج من الشخصية المقهورة في المجموعات القصصية لمريم جبر، ففي قصة (صمت صمت) وقصة (انكسارات فاطمة) و (آن لك أن تموت) و (اللعبة) من المجموعة القصصية (آخر أحاديث العرافة) وقصة (طمي) و (الدائرة) و (ورق) (تمرد) من المجموعة القصصية (طمي) وقصة (خطوات) (انكسارات فاطمة) و(غواية النص) من المجموعة القصصية (فتنة البوح).

وشخصية فاطمة في قصة **(صمت صمت)** شخصية مقهورة" وقعت ضحية لتسلط الشخصية القاهرة أو المتسلطة، فلا تستطيع دفعا لما يصدر بحقهامن قبل والدها الذي قتلها"فاطمة...أيتها الصغيرة التي اختنق حلمها قبل أن يولد"[1] تحلم وتصبح واعية لأحلام تتمنى أن تصبح واقعا لكن المجتمع يكبتها فتسقط صريعة الحلم البريء بأن تكمل دراستها وتلتحق بالدراسة الجامعية وتخرج من قبو المجتمع فهي" تعكس حالة متميزة مغروسة في قلب العالم،

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(صمت صمت)** من المجموعة القصصية **(آخر أحاديث العرافة)**، ص 18.

مكونة بالحلم والتناقضات ومكتظة بالطموحات، إنها تنطق بلسانها...لأنهـا لا تتموضـع فـي الهامشي، دائما تنغرس في قلب التناقضات لتصوغ عالما جديدا"(1).

يمضي الراوي المراقب لحركة الشخصية، في ترجمة مشاعرها بقصد الكـشف عـن ملامحها النفسية ورؤاها وأفكارها، مركزا على عاطفتها الداخلية وعدم استطاعها وهـي كـبح جماحها لان فاطمة هي" أول صوت يرتفع، يكسر الصمت المطبق على المكان، أول صـوت جريء يخترق الأذان"(2) والصوت وسيلة لتصوير تحويلات العالم الخارجي"(3) و" وسيلة أيـضا للتعبير عن النمو والتغير والتطور والخروج من مرحلة إلى مرحلة...ووسـيلة للبحـث عـن الذات"(4) فاطمة مليئة بالحياة قابلة للتحول بتدرج " تزداد هي جرأة وتبدأ في التغلب على طبيعتها الخجلى عند الحديث عن الجرأة التي تمتاز بها كثير من طالبات الجامعة التي حدثها عنهن أخيها (محمد) "(5) ويصور من خلال نمو الوقائع وتطورها الذي ينتج عن تفاعل تلك الشخصية معها بحيث لا ينفصم التلازم بين الشخصية والحدث، فيتضمن كل تطور في الحـدث تغييـرا فـي الشخصية، وتنام في الصراع هنا يزيد اندفاع فاطمة لتجاري نماذج الفتاة العصرية لتتوغل فـي ذلك العالم الذي يروق لها فتحمل صفات ذلك العالم المنفتح وتصبح صوتا يمتد إلى الكيان لأنـه وسيلة الاستحضار والتعبير والبحث عن الذات، وتزداد سوءا وتوترا واضطراباً عنـد تـشبثها بقيمها الذاتية مما يخلق تفاعلات مستمرة تنعكس على أحداث القصة، فها هي الشخصية تـصف نفسها عبر السرد الذاتي معتمدة على" الأنا كشاهد: وهنا يبرز دور ضمير المتكلم حيث يختلـف

---

(1) أحمد جاسم حميدي: **المرأة في كتابتها أنثى في عالم الرجل**، دار ابن هاني، دمشق،1986، ص37.

(2) أحمد جاسم حميدي: **المرأة في كتابتها أنثى في عالم الرجل** ، ص 20.

(3) شاكر عبد الحميد: **الحلم والرمز والأسطورة (دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر)** ص 262.

(4) شاكر عبد الحميد: **الحلم والرمز والأسطورة (دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر)** ص 266

(5) مريم جبر فريحات: قصة **(صمت صمت)** من المجموعة القصصية **(آخر أحاديث العرافة)**، ص 21.

السارد والشخصية الرئيسة"،[1] وتمثل الراوي بصديقة فاطمة التي هي الوجه الثاني للشخصية المقهورة فاطمة" التي تقوم بدور الراوي للمواقف والأحداث التي تلعب فيها دوراً"[2] وهي مطلعة على المستويين الخارجي والداخلي **(لفاطمة)**" انسحبت بهدوء كيلا أكسر طوق الصمت الملتف حول المكان وخرجت أبحث عن نسمة استنشقها وليتها تكون الأخيرة...الأخيرة التي تحطم جنبي وتكفئ خطواتي المتعثرة في هذا الكون الذي دب صراخه وعويله بداخلي وصمت معها صمتها الأبدي"[3] فأصبحت" الصوت المخنوق الجاثي قرب الجسد المسجى"[4] ذلك الجسد للشخصية المقهورة المثقل بالدلالات الرمزية التي تحمل في طياتها ثورة متمردة تم إخمادها من قبل واقعها المتمثل بالسلطة الأبوية. فالصمت هو الوجه الأخر للموت ويلحظ أن الشخصية لم تحقق طموحاتها كلها في هذه الثورة، إلا تعبر عن أهمية تعرف الواقع وتحسس آلامه بشكل مباشر، والاندماج به عبر مسار تغييره، حين وظفت هذه النهاية المأساوية للشخصية لخدمة رؤية القاص في أن مجابهة الظروف تساوي أحيانا الانتصار عليها.

وتتوالى المشاهد الدرامية التي يقدمها الراوي لتكثيف الجريمة" حين يبدأ في استحضار مواقف منتقاة تربط الحدث بالشخصية لدلالة على بشاعة الجريمة بحق الشخصية المقهورة الموسومة بـ" وجهها البريء"[5] الطفولي الذي يؤطره الوصف الذي يتسم بالطابع الواقعي والإيحائي.

---

(1) عبد الله رضوان : **البنى السردية** / 1، ص 16.

(2) جيرالد برنس : **قاموس السرديات**، ص 13.

(3) مريم جبر فريحات: قصة **(صمت صمت)** من المجموعة القصصية **(آخر أحاديث العرافة)**، ص 18.

(4) المصدر نفسه، ص 17.

(5) مريم جبر فريحات: قصة **(صمت صمت)** من المجموعة القصصية **(آخر أحاديث العرافة)**، ص 21.

وأصبح بكاء الأم بصمت مشوبًا بالشك أمام" الجسد المسجى"[1] للضحية فاطمة الذي يبعث على كثير من التساؤلات التي تتقافز من عيون النسوة وأحاديثهن الجانبية" فعلا، البنت ما كان فيها شيء.. لقد رايتها تخرج برفقة والدها، ولا أعلم إلى أين ؟!"[2] لا شك أن الحوار يشعرنا بأننا لا نقراه بل نشاهده ونعيشه أيضا لأنه ينقل لنا تجربة حية، ويُسهم الحوار في تطوير الأحداث، فضلاً عن دوره في المساعدة على بعث الحرارة، والحيوية في المواقف المتميزة التي تساعد على تشكيل البناء الفني للحدث منطقيًا، " والرجال ليسوا بأقل من النساء فضولًا لمعرفة سبب الوفاة لأن ملامح العزاء غريبة "[3] الرجل في باحة الدار ما زال ينفذ عهدا قطعه على نفسه بأن يحفر قبرها بيده"[4] ثم" يحفر التراب بيديه أمام الدار...ويضرب وجهه بالتراب...وتارة يهذي بما لم يقدر أحد على استيضاحه" [5] خوفًا من أن تتحرك" الكلمات المجمدة على حواف الألسنة"[6] ونستشف من تقنية الوصف للشخصيات وحركتها على أرضية الحدث منحيين: منحى الوصف (الخارجي) الذي ينشغل بالملامح الجسدية ومنحى الوصف النفسي (الداخلي) الذي ينشغل باستبطان الدوافع والنوازع وتفسير السلوك. وتستبطن رؤية الآخر المدججة بالاستلاب والقمع إزاء – الأنا – الأنثوية المتغيرة التي ترفض الواقع المعادي للشرط الإنساني، مما يتطلب التمرد والثورة عليه باتجاه تغييره [7].

والواقع المتجسد بالسلطة الأبوية المتمثلة بالأب القاتل الذي أصبح رجلا غريبا عن صفة الأبوة التي تمثل الاحتواء والحماية للأنثى وهنا تثور الشخصية المقهورة على السلطة الأبوية

([1]) المصدر نفسه، ص 18.
([2]) المصدر نفسه، ص22.
([3]) المصدر نفسه، ص22.
([4]) مريم جبر فريحات: قصة **(صمت صمت)** من المجموعة القصصية **(آخر أحاديث العرافة)**، ص 20.
([5]) المصدر نفسه، ص 19.
([6]) المصدر نفسه، ص 20.
([7]) ينظر: عبد الله رضوان: **البنى السردية** / 1، ص 404.

وتقع ضحية ويختنق حلمها ويزاوج بين الموت كحالة ثابتة وواقعية وبين حالته كموت معنوي للمشاعر والآمال والطموحات.. وهذا يؤدي إلى" الكشف عن بعض سلبيات الواقع فيشير مثلا إلى قضية المرأة التي تظل ساحة تجريب من قبل الرجل، فالرجل هو الذي يتكلم، يصرخ، يضحك، ينفعل، يتخاصم. فالتعارض هنا قائم بين الصورة والدلالة"[1].

إن شخصيات القصة القصيرة مضمون يعبر عن جوهر القصة، وما دامت تلك الشخصيات مضمونا فلا يمكنها أن تكون إلا ذات رسالة جوهرية تريد القاصة من خلالها أن تمثيلها في العمل الأدبي، لأن ما يهمها هو القيم التي تحملها الشخصية القصصية.

فاطمة في قصة (انكسارات فاطمة) تمثل" اللحظة الإنسانية. والقدرة على الإحاطة بهذه اللحظة وتعميقها"[2] عاشت واقعها وهي طفلة بعمر الورد حيث تتعرض لاستغلال جسدي من قبل رجل وغد حيث" اغتال البراءة الأولى الخفقة الأولى والأبيض الذي ظل ساطعاً"[3] اغتال" أنثى طالعة من رحم البراءة...أنثى لا تبعث إلا على الخوف من جهنم التي تختبئ في تضاريس جسدها"[4]

وتتوالى الأحداث لإظهار مأساة طفلة، وفي" اللحظة التي لم يحسب لها حساب"[5] في" ثنايا الليل تتربص"[6]." عيناه في طريقك"[7] وانكمشت بين يديه"[8] فراحت تنتفض وتزفر قوتها"[9] هنا لحظة التنوير والانهيار حين" بدا أمامك وغدا حقيقيا"[1] نلحظ أن المشاهد الوصفية

([1]) لوسيان غولدمان (وآخرون): **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، ص 25.
([2]) عبد الله **رضوان البنى السردية / 1**، ص 305.
([3]) مريم جبر فريحات: قصة **(انكسارات فاطمة)** من المجموعة القصصية **(فتنة البوح)**، ص 81.
([4]) المصدر نفسه، ص 77.
([5]) مريم جبر فريحات: قصة **(انكسارات فاطمة)** من المجموعة القصصية **(فتنة البوح)**، ص 78.
([6]) المصدر نفسه، ص 81.
([7]) المصدر نفسه ص 81.
([8]) المصدر نفسه، ص 76.
([9]) المصدر نفسه، ص76.

الدرامية تكشف عن ملامح الشخصية الخارجية والداخلية راصدة تغيراتها من خــلال الحــدث الذي أعطى وظيفته الدرامية لأنه قادر على تنمية الصراع وتأزم المواقف وتطويرها للتمهيــد للأحداث القادمة ثم" تتعمق القصة في رؤية المواقف في خضم المشكلات النفسية والاجتماعيــة حين تنفتح الدلالات على واقع زاخر بالتفاصيل وما تحمله من حسّ مأساوي يصور الشخــصية وهي تخوض صراعها مع غيرها راصدا نمو الشخصية من خلال نمو الوقائع وتطورها وبمــا يجعل من القصة تأملاً فاجعاً في المصير الإنساني تحت وطأة الاستغلال للضحية **(فاطمة)** الفتاة التي يشكل عندها الرجل قوام الحياة للمرأة وسر ربيعها لاهتمامه بها وبحضورها" لست جميلة يا فاطمة..لكن حضورك رائع. حضورك حضورك..حضورك"[2] وتميل إلى الإطراء والعاطفة من الرجل الذي دخل في عالمها الأنثوي ورسم لها أحلاما" البيت...الحلم يا فاطمة...الــدفء"[3] لأن فاطمة تاقت لمن اهتم بها وبحضورها، لكن ما يلبث أن يتدخل حدث ما، أو موقف ما، فيقطــع إمكانية التواصل الإنساني ويلغيه، لأن الحدث يكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعيــة علـــى امتداده،ويتكاثف الحدث أيضا لتعرية الشخصيات من خلال مجريات المواقف.

هذا" الحلم لرومانسي على واقعية الحدث يظهر مأساوية الحلم التموزي"[4] الذي تحول إلى كابوس يلاحق الشخصية المحورية حيث أصبحت لحظة التنوير لحظة انكسار وانهيار" تساقطت عليك الوجوه وامتدت حقول الأسئلة"[5] وتضاءل جسدك وامتد صقيع القطبين إلــى كتفيــك"[6] ترتجفين بانتظار ما يأتي..تنظرين حولك بهلع...تتكسرين"[7]" ولأول مرة تدركين خطورة اللون

([1]) المصدر نفسه، ص 77.

([2]) المصدر نفسه، ص 81.

([3]) مريم جبر فريحات: قصة **(انكسارات فاطمة)** من المجموعة القصصية **(فتنة البوح** ، ص 80.

([4]) عبد الله رضوان : **البنى السردية / 1**، ص 314.

([5])مريم جبر فريحات: قصة **(انكسارات فاطمة)** من المجموعة القصصية **(فتنة البوح)**، ص 78.

([6]) المصدر نفسه، ص 78.

([7]) المصدر نفسه، ص 78.

الأبيض"[1] هنا المرأة موضوع استلاب وقهر، ووسيلة لتأمر على الواقع وأداة استهلاكية بيد الرجل مجرد مكان لتنفيس الشهوة بحيث تبدوا أداة تشويه للواقع [2]" والفن الواقعي.. لا يركز على الجوانب السلبية إلا من أجل إدانتها مشيرا إلى البديل بصورة غير مباشرة"[3] والبديل للشخصية المحورية" فلا بد من الغياب فاطوي أوراقك"[4] وغيبيه يا فاطمة... فلا تبكي إذ تغيبنه"[5] تشكل الشخصية المحورية أداة استغلال تتعذب داخليا لكنها لا تملك فعل التمرد، ولا تملك المبادرة على اتخاذ القرار فهي صاحبة رد فعل ناقص لا تعي ما حصل لها عبر تراكم الحدث، حيث أدخلت القاصة الشخصية في عمق المعاناة من خلال الأسلوب الاستبطاني الذي يغوص في بواطن الشخصية (فاطمة) لتكشف عن نفسيتها المرتبطة بعالمها الخارجي الذي يسلب منها حريتها، وإنسانيتها، من خلال تصوير الحدث بشكل مشاهد درامية تتفاعل معها الشخصية.

(1) المصدر نفسه، ص 78.
(2) ينظر:عبد الله رضوان : **البنى السردية / 1**، ص 151.
(3) ينظر:المرجع نفسه، ص 154.
(4) مريم جبر فريحات: قصة **(انكسارات فاطمة)** من المجموعة القصصية **(فتنة البوح)**، ص 82
(5) المصدر نفسه، ص 75.

بناء الحدث

مدخل نظري

الحدث " هو كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء فضلا عن كونه لعبة قوى متواجهة أو متخالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات مخالفة أو مواجهة بين الشخصيات" [(1)] فكل لحظة في الحدث تؤلف موقفا للنزاع،لأن المواقف تنمو على أرضية القصة، وذلك النمو في المواقف الداخلة في صناعته يرتبط من خلال علاقات متداخلة بين مختلف مكونات القصة وعناصرها [(2)] لذلك يشكل الحدث العمود الفقري للقصة.

ولا يستكمل الحدث وحدته ولا يتأتى له أن يحققها إلا إذا استكمل معناه من خلال ترابط عناصر القصة الذي يكمل بقية المكونات الحكائية، لأننا ندرك من خلال بناء الحدث في القصة البنيات الحكائية (الشخصية، المكان،والزمان،) وهذه البنيات الحكائية تتصف بالتكامل، وبالتجاور، لاشتراكها في تجسيد الحكاية ضمن علاقة تفاعلية بين أجزاء البنيات التي يحركها الحدث [(3)]

وهذا التفاعل يكون قادرًا على طرح أعقد الرؤى والقضايا بكل مسمياتها ذاتية وغيرية ونفسية واجتماعية، وبصورة دقيقة واعية من خلال علاقة الحدث بالواقع وما ينجم عنه من صراع، وما تمتاز به من تركيز وتكثيف في استخدام الدلالات اللغوية المناسبة لطبيعة الحدث وأحوال الشخصية إذ إن الحدث هو تصور الشخصية وهي تتحرك، ويعبر عن رؤيتها وموقفها من العالم بمعنى أنه يستقطب حقيقة الشخصية، وقيمة التصرف الناشئ عنها من خلال تحريكها

([1]) لطيف زيتوني: **معجم المصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر، بيروت، (د.ت) ص 74.

([2]) ينظر:سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي**، ص46.

(3) ينظر: مرشد أحمد :**البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ص332.

على وهذا أرضيته بيان كيفية وقوع الحدث وزمانه ومكانه، لاكتمال المعنى الذي قام الحدث من أجله و" المعنى ركن من أركان الحدث وجزء لا ينفصل عنه، ولذلك فإن الفعل والفاعل...والشخصيات، يجب أن تقوم على خدمة المعنى من أول القصة إلى آخرها، فإن لم تفعل ذلك، كان المعنى دخيلا، وكانت القصة بالتالي مختلة البناء"[1].

ويجب أن تبرز أركان الحدث" عنصر المعالجة...باستخراج للبواعث، وتعليل للتصرفات لإبراز الفكرة الأساسية...وحصر عمله في جوهر الموضوع فلا تطمس التفاصيل الثانوية ذلك الجوهر الجدير بالعناية [2] ومتى فقدت القصة عنصر المعالجة كانت سردا للأحداث، وسياق للأنباء"لذلك يتطلب الأمر من القاص اهتمامًا كبيرًا بركني الحدث الفعل والفاعل؛ لأنهما يبرزان للقارئ المعنى الذي يخدم الإنسانية ويطورها، ومن ثمة فإن دوره يكون أعمق أثراً وأكثر عملا على تغيير الظواهر المدانة في الواقع من طرف القصة القصيرة ومعالجتها فنياً.

ويأتي اكتمال المعنى في القصة القصيرة عندما تلقي الضوء على" الحدث من زاوية معينة لأنه لا يتناول الحياة الإنسانية برمتها إذ لا بد له أن يختار دائما الزاوية التي يتناولها منها لأن هذه الزاوية" تحشد في بضع دقائق وهذه الدقائق لا بد أن تختار بعناية فائقة، وأن تضاء بنور سماوي، ذلك النور الذي يمكننا من التفرقة بين الماضي والحاضر والمستقبل، كما لو كانت هذه الأزمنة جميعا ماثلة معا[3] وعندما يشارف الحدث في القصة على الاكتمال" تأتي النهاية النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد

(1) رشاد رشدي : **فن القصة القصيرة**، ط2، دار العودة، بيروت، 1975، ص 51.
(2) محمود تيمور : **فن القصص: دراسات في القصة والمسرح**، ص 104.
(3) ينظر: فرانك اوكونور: **الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة**، ص 16.

الكاتب الإبانة عنه، ولذلك فنحن نسمي هذه النقطة (لحظة التنوير) [1] وهي النقطة التي تسير بالمواقف بشكل سليم حتى تنتهي بنهاية مقنعة، ويكون مبررا ومقنعا للقارئ وليس مفتعلا.

وفي ضوء هذه المواقف التي تتجلى بلحظة التنوير تنتقل القصة من كونها فكرة في أعماق القاص إلى كيان يتشكل في ذات المتلقي وتجاوب معها ويجب أن تتماهى نهاية الحدث مع لحظة التنوير، لأن" الأزمة في القصة القصيرة هي القصة القصيرة نفسها، وليس مجرد النتيجة الحتمية المنطقية"[2] لأن النهاية عبارة عن لحظة تنوير يكتمل بها معنى الحدث يتحدد معناها بنهايتها – أي بنقطة التنوير[3].

لذلك، تعد نهاية الحدث من أهم الأشياء التي تميزه لأنه يكون قد استوفى معناه من خلال تفاعل أركانه مع لحظة التنوير التي تمثل نهايته." وذلك يمهد إلى ترتيب حوادث القصة ترتيبا منطقيا يهدف إلى إثارة مؤثر واحد في نفس القارئ والسير به إلى قمة القصة أو ذروتها ويتكامل معمار بناء القصة القصيرة من خلال إظهار عنصر الحدث متوحدا مع عناصر البناء الأخرى، ونسيج القصة اللغوي متمثلا بالوصف وحركية الحوار والسرد يستكمل الحدث وحدته، أي ليصبح حدثًا كاملًا"[4] ليصل إلى درجة النضج لتحقق القصة فنيتها من ثم تكاملها وإن توظيف الحدث وفق هذا المنظور يساعد القاص في تشكيل قصة قصيرة متماسكة يكون فيها الحدث جزءًا معبرًا عن الشخصية ومتفاعلًا مع عناصر القصة.

([1]) رشاد رشدي: **فن القصة القصيرة**، ص 82.

([2]) فرانك اوكونور: **الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة**، ص92.

([3]) رشاد رشدي: **فن القصة القصيرة**، ص 94.

([4]) المرجع السابقة، ص 29.

أنساق بناء الحدث

إن ترتيب الأحداث في القصة يعد جزءًا أساسيًا في تشكيل النص حيث يمكننا القول إن الوصول إلى الأنساق التي يخضع لها الحدث يؤدي بلا شك إلى بنائه الفني من خلال " دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث"(1) أي من خلال البناء التتابعي التقليدي أو البناء القائم على المفارقة الزمنية: أي" التنافر الحاصل بين النظام المفترض للإحداث" (2) حيث يتم التداخل في المستويات الزمانية بين (الماضي والحاضر والمستقبل) وهذا هو المنهج الذي يهدف إليه ذلك النمط من البناء في محاولة القاص إحداث أنماط جديدة في بنائه. الذي يخضع بدوره للتداخل والتشابك في الأحداث والمواقف، لكنه تشابك يمكن أن يفك، ويعيد القارئ صياغة النص القصصي رغم الجدل الزمني، وما يحمله من تساؤلات تجسد رؤية القاص.

ونظرًا إلى أهمية تلك الأنساق في بناء الحدث والعلاقة المترابطة والقائمة فيما بينها حاولنا في دراستنا للمجموعات القصصية لمريم جبر أن ندرج علاقة الترابط والتماسك للحدث وأنساقه بطرق مختلفة في صور التتابع الزمني للأحداث أو التنافر الزمني بينها التي يمكن رصدها في المجموعات القصصية، معتمدين على أكثرها شيوعا وبناء للحدث، وسنقدم هذه الأنساق البنائية التي عادة ما يبنى الحدث عليها كما صنفها(Todorov Tzvitan)" نسق التناوب ونسق التتابع ونسق التضمين.

---

(1) جيرار جنيت: **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، ط2 ت: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ، 1997، ص 47.

(2) جيرالد برنس: **قاموس السرديات**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، ص 15.

نسق التناوب

وهو المصطلح الذي أطلق على طريقة بناء الأحداث التي لا تلتـزم بالنظـام الزمنـي المتسلسل ويتناوب الحدث في حكايتين في وقت واحد فتنقطع الأولى حينا وتقطع الثانية حينا آخر وتستأنف الحكاية الأولى عند انقطاع الثانية [1]" وتتناثر فيه مكونات المتن في الزمان، ثم يقـوم القارئ بإعادة تنظيمها، فالحدث السابق لا يكون سببا للاحق، إنما يحاوره وقد تظهر النتائج قبل الأسباب، وقد تستبدل بعلاقات سردية بدل العلاقات السببية"[2] وهذا التداخل في الحـدث يكـون نتاجًا للمفارقات الزمنية التي تأتي بوصفها مشاهد متناوبة. فالتداخل في المستويات الزمانية بين (الماضي والحاضر والمستقبل) هو المنهج الذي يهدف إليه ذلك النمط من البناء فـي محاولـة القاص أحداث أنماط جديدة ومتطورة ومختلفة عن النمط التقليدي (المتتابع).

لأن الحدث" يتقاطع مع أبعاد أسطورية أو كابوسية وقد يخترق بالفنتازيا، وقد يتوقـف السرد عند نقطة لينقل الكاتب إلى تأمل في التجربة الذاتية أو الاجتماعية أو في قضايا فلـسفية ليستأنف السرد من نقطة بعيدة نسبية عن النقطة التي كان قد توقف عندها" [3] ولكن طريقة بناء هذا التقاطع للأحداث لا تلتزم بالنظام الزمني المتسلسل فهو البناء الذي تتقاطع الأحداث وتتداخل فيه من دون ضوابط منطقية وتقدم دون الاهتمام بتواليها، إنما بكيفية وقوعها، خروج الروايـة على النمط التقليدي في ترتيب الأحداث ترتيبًا زمنيًا، وإنما يكون لدلالة فنية يقـصدها الـراوي تتمثل هذه الدلالة في التركيز على الحدث وجعله بؤرة الاهتمام.

([1]) ينظر: تزفيتان تودوروف: **الأدب والدلالة**، ص 71.

([2]) جاسم خلف اليأس: **شعرية القصة القصيرة جدا**، ص 101.

([3]) اعتدال عثمان: **تحولات القص في الثمانينات**، مجلة أقلام، ع6، لسنة 1989،ص 90.

ويتميز نسق التناوب بالسمة الأساسية للبناء تناوب الوقائع الفنية فيه وخلخلــة الأطــر التراتبية وبالتالي، التي لا تخضع لتلك الخطية التصاعدية التي تتطور فيها الأحداث بل إننا أمام خروج القصة عن النمط الأرسطي التسلسلي المعتمد على السببية في ترتيب الأحداث في كــون الوقائع في نسق التناوب تقع في أمكنة وأزمنة مختلفة، وفي هذا الانتقال يتداخل الواقعي بالنفسي بالمتخيل، حيث تعطي تناوب الوقائع دلالة في التركيز على الحدث وتجعله بؤرة الاهتمام فــضلًا عن أن نسق التناوب تتنقل بين الحدثين بصورة فنية جمالية، ترتقي بالحدث وبنائه حيث تفترض الحبكة الصغرى الانتقال من توازن إلى آخر. ومحك مثالي يبدأ بوضعية ثابتة تقوم قوة خارجية بخلخلتها. فتنتج وضعية مضطربة وبفعل قوة معاكسة يعود التوازن للمحكي. التــوازن الثــاني مشابه للتوازن في الوضعية الأولى. لكنهما ليسا متماثلين[1].

فضلا عن" أن نسق التناوب أشد أنساق البناء خلقًا للسرّ والغموض وما يترتب عليهمــا من تشويق، هذا فضلًا عن الوظيفة الأيديولوجية التي يؤديها التوليف، التعبيري منه خاصة، علمًا أن التوليف التناوبي في القصة، هو في معظمه توليف تعبيري؛ إذ لا تحتاج القصة بفعل نظــام السطر الكتابي إلى التوليف الروائي الذي يعد وسيلة السينما في قص حكاية عن طريق اللقطات طبقًا لشروط معينة في التسلسل والزمن"[2].

ويشكل نسق التناوب في المقطع الأول حلا لتطوير المقطع الثاني، لأنه ينشأ توضــيحا للقصة الأصل، فالكاتب يسير بالقارئ في الاتجاه الذي يريده له، ليوصله في خاتمة المطاف إلى نهاية متسقة من كلتا القصتين؛ فيكشف الستار عن قصتين في قالب واحد ، حين يركز الحــدث

([1]) ينظر: محمد معتصم: **بنية السرد العربي**، دار الأمان، الرباط،2010 ، ص116- ص 119.
([2]) شجاع مسلم العاني: **قراءات في الأدب والنقد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2000،ص103 .

على لحظة محددة مليئة بالتكثيف والاختزال في الحدثين مع التركيز على عدم الخروج عن السياق العام للفكرة الرئيسة التي تطرحها القصة من خلال نسق التناوب [1].

ونجد نسق التناوب متمثلا بشكل كبير في المجموعة القصصية محور الدراسة المجموعة القصصية (أخر أحاديث العرافة) بقصة (شيء ما) و(خطا في العنوان) و (صمت صمت) و(زيتونة) و (الذئاب) و (إعلان موت (1)) و(إعلان موت (2)) (رؤى خريفية) و (اللعبة) و (آخر أحاديث العرافة) وفي المجموعة القصصية (طمي) بقصة (ورق (3)) و(ورق (4)) (الرحيل رحيل (1) حضور (2) طقوس (3) نيسان (4)) و (غضب) و (النمل) و (تمرد) (طاولة نرد... بداية (2)) و (علامات فارقة)و (الأرصفة.. .وكذلك (4))وتمثل أيضا في المجموعة القصصية (فتنة البوح) بقصة (أكثر مما ينبغي (1) (2) (3)) و(جمر الغواية) و(قليل من الوقت كان يكفي) و (هروب (1) (2)) و (تخدير) و(بوح مؤجل) و (هوامش على نص غائب) و(العتبات (1) (2) (3)) و (غواية النص) و (خارج القسمة (1) (2)) و (دمية) و(ذلك الذي) و (رواية) و (مسرح).

وسنختار قصة (اللعبة) حيث يزجنا القاص في أتون الحدث الداخلي مباشرة عندما تنطلق الشخصية في فضاء ممتد، من خلال لغة واقتحام مغاور النفس عبر المونولوج الذي هو التكنيك الأهم الذي يتدفق في سيولة تامة تكسر رتابة البناء التقليدي كما في المقطع السردي الآتي:" الريح خلف النافذة المشروخة تزعق بجنون امرأة فقدت رجلها المحب....وأنا هنا وحدي أعانق أطياف المارقين واستجدي دفء المرافئ البعيدة....وأسلم نفسي لهواجس الليل ووجهك

([1]) المرجع السابق، ص 103.

الذي يطل علي من خلف الريح وذكريات الأمس البعيدة يبقى هاجسي الوحيد" [1] تحـول هـذه المقدمة الحلمية التي تتضارب فيها العوالم الداخلية في الشخصية القصصية من خلال الـذاكرة المكتنزة التي لجأ إليها القاص ليخلق حالة توحد بين الشخصية والزمان والمكان لتؤكد أن هـذا التوحد ينعكس في حدث داخلي مضى وما زال أثره، وهذا الحدث لا ينهض على أساس التسلسل الزمني للسرد، بل تبعًا للذاكرة الشخصية المضطربة. وهذا الاضطراب يزيد في تشويق القارئ؛ لأنه يعلن عن قابلية التنامي والتطور للمواقف عند التدرج في متابعة ما سيأتي من مواقف تبلور محفزًا ليصبح محركًا فاعلًا لمعرفة الأسباب التي تـصنع لحظـة انفجـار داخلـي للشخـصية القصصية، فالماضي أفقدها رجلها المحب وحاضرها يعظم شعورها بوحدتها وفقـدها لرجلهـا فتعانق الأطياف وتنظر لمستقبلها على أمل استجداء دفء المرافئ التي توصلها للرجـل الـذي أحبته وهذا الانفجار استلزم إثارة العالم الداخلي في الشخصية القصصية وكوامنه، ويظهر توتر الشخصية ويعطيها حركة يتمثل فيها الصراع، لأنه أكثر قدرة على التعبير وزيادة إنتاجية الحدث بانعكاسه على التصرفات الخارجية للشخصية القصصية.

ثم تنتقل إلى الحدث الخارجي بقرار الشخصية القصصية" هذه الليلة قررت أن أسـلخ جسدي عن دنيا الناس العاديين"[2] وألحق بك على أول سفينة تبحر إلى مكان لا يهتـدي إليـه بشر"[3]" سأغادر الوظيفة وأخلف وجه المدير الذي ما لبث يسارع برسم ابتسامة عريضة كلمـا راني يذكرني بمطلبه القديم، يخترق بعيونه حدود ثيابي...فأرتجف....ألملم ياقة قميصي المترهل وأهرب"[4] ويكشف المونولوج عن حدث قد قررت أن تقوم به الليلة وهو الهروب، والانـسلاخ

(1) مريم جبر فريحات: قصة (**اللعبة**) من مجموعة (**آخر أحاديث العرافة**)، ص 61.
(2) مريم جبر فريحات: قصة (**اللعبة**) من مجموعة (**آخر أحاديث العرافة**)، ص 61.
(3) المصدر نفسه، ص 61 – ص 62.
(4) المصدر نفسه، ص 62.

عن الناس للحاق بالرجل الذي تحبه، ستترك الوظيفة التي تعمق في داخل الشخصية حدثا مضى وتعود إليه عن طريق تقنية الاسترجاع التي عادة ما تقترن بإعادة تركيب الأحــداث وترتيــب مساراتها للتخلص من الخطية التقليدية " لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحــداث لتفسيرها تفسيرا جديدا في ضوء المواقف المتغيرة ،...لإبراز معالم التغيير ومواضيع التحــول" [1] تهدف من هذا النسق التناوبي الذاكرة المكتنزة للحدث وهو (مطلب المدير لهــا) ثــم تعــود لتوضح كيفية الهروب من الوظيفة بمواقف مقنعــة لطردهــا" أجيئــه متــأخرة عــن ســاعة الدوام....أتغيب عن الدوام لأيام ثم أعود"[2] أريده أن يغضب أن يطردني مــن العمــل"[3] هنــا الحدث (مطلب المدير) يوضح سبب انسلاخ الشخصية، وهروبها من عملها الذي يسحقها تحــت مقصلته. يغدو كل تقطيع مشهدي حدثي وحدة سردية يتم على أساسها التعرف على مسار حكائي معين عبر استعادة أفعال ومواقف تعبر عن حالة هذه الشخصية، لأنها تمكن القارئ من ترتيــب المشاهد التامة عبر ملاحقة صور حفية من المواقف والعلاقات من خلال وعي كينونة الشخصية من خلال تعرية الذاكرة التي تشكل كينونة الإحساس بثقل المواقف.

ثم تعود الشخصية القصصية للحدث الداخلي" فاخترت الهروب خلف الليــل وضــبابية الأشياء،....حيث لا لوم،...لا عتاب،...لا صوت يصل ولا أصداء"[4] وتستشرف النتائج هكذا:" سيحزن والدي...وتخترع أمي مبررات شتى لغيــاب وجهــي لتخــرس بهــا ثرثــرة النــسوة

([1]) سيزا قاسم: **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)** ،دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985، ص 40 .

([2]) مريم جبر فريحات: قصة (**اللعبة**) من مجموعة (**آخر أحاديث العرافة**)، ، ص 61.

([3]) المصدر نفسه، ص 61.

([4])مريم جبر فريحات: قصة (**اللعبة**) من مجموعة (**آخر أحاديث العرافة**)، ص 63.

الحاقدات"[1] الاستشراف يؤدي إلى قلب نظام الأحداث في القصة عن طريق تقـديم متواليـات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، وهذا نمط فني في بنـاء الحـدث مغـاير للـنمط التقليدي الأرسطي "سأغادرهم الليلة وأكون غير ما يشاؤون للمرة الأولى[2]" المغـادرة حـدث خارجي ستقوم به الشخصية القصصية وأصرت عليه، لكن الناس عندما أردت تكون غيـر مـا يشاؤون " تجمعوا حولي ينظرون إلي كقرد في قفـص"[3] يعطـي المـشهد للقـارئ إحـساسا بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ إنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط، لذلك يـستخدم المشهد اللحظات المشحونة ويقدم ذروة تأزم الأحداث ثم تعود إلى الحدث الداخلي" ظل الهمـس مشتعلا فيما عيناي الخاشعتان تبحثان في مسامات وجوههم وفي سقف الغرفة عن أثر لوجهـك المشحون بالدفء...لكني لم أجد غير برود الأشياء تلامس وجهي"[4].

ثم يتكرر الحدث الخارجي" وقالوا: جاهلة ثم داسوا فوق جسدي"[5] تعود الحدث الداخلي" عيناي تبحثان عن زجاجة الخلاص"[6] لأنه" فرق بين سفر في السحر وسفر في الظهر مدام في كليهما موت!؟" [7] إن الحدث يتحرك مع حركة الشخصية، وينتسب حاضر الشخصية من خلال سيرورة الحدث إلى ماضيها فيختلط الزمنين ، حيث لا يمكن للقارئ أن يتابع قراءة النص دون الإحساس بمتاهة الأحداث، لأن المزاوجة بين حاضر الشخصية وماضيها يتجه بصورة تصادمية تكون سببا في موتها حين تتجمع المواقف في تعاقب الحدث الـداخلي والخـارجي للشخـصية

(1) المصدر نفسه، ص63.

(2) القصة السابقة، ص 68.

(3) المصدر نفسه، ص 65.

(4) مريم جبر فريحات: قصة (**اللعبة**) من مجموعة (**آخر أحاديث العرافة**)، ص 68.

(5) مريم جبر فريحات: قصة (**اللعبة**) من مجموعة (**آخر أحاديث العرافة**)، ص66.

(6) المصدر نفسه، ص 68.

(7) المصدر نفسه، ص64.

القصصية وتتكاثف المواقف لكشف لحظة التنوير لحظة وعي الشخصية بأنها امرأة مهمشة في واقع يحصرها يحبط تحقيق طموحها ويكبلها بقوالب حديدية تتمثل بالسائد الاجتماعي، هنا أصبحت لحظة التنوير انفجارا داخليا يعطي عمقًا، وصورة حية لما يجرى في ذهن الشخصية من قوة على الرغم من حصار المجتمع لها إلا أنها تصر على الهروب من واقع يشكل لها ثقلًا من خلال تناوب الزمنين وامتدادهما بأحداث الماضي بكل تصدعاته، والحاضر بكل خيباته وهذا التقطيع يرتكز الحركة الزمنية في المشاهد التي ينمو معها الحدث والمواقف التي تنتقل بي وقد ساهمت بذلك، في خلخلة تقديم الحدث باعتمادها حركة زمنية تكثف دوامة الحدث زمانا لذلك بالإمكان اعتبار الخلخلات الزمنية أساسًا مهما من أسس نمو الأحداث مما يعطي للحظة التنوير في خاتمة القصة أهمية خاصة كونها اللحظة التي يتحقق فيها معناها وغايتها، وقد أعطى نسق التناوب تفسيرات للحدث بحسب المواقف المختلفة التي قدمتها الشخصية على أرضيته، فضلا عن كون بنية الحدث التي يتناوب فيها الماضي والحاضر ليحدث هذا الازدواج الذي يتداخل فيه الزمنان، ويتناوبان تسهم في إبراز علاقات الشخصية المحورية.

تمثل نسق التناوب في قصة **(تمرد)** التي يظهر فيها السرد الذاتي من خلال ضمير المتكلم الذي جاء تعبيرًا عن قرار اتخذته الشخصية القصصية، وهذا القرار بدوره يدخلنا بعالم الحدث مباشرة حيث تتدفق الأحداث في الذاكرة دون ضوابط أو نظام، وهذا يجعل من الشخصية تتمحور لمعرفة سببه ومبرراته من خلال تناوب" بين اللقطة البصرية واللمحة الذاتية الداخلية"[(1)] المكثفة المركزة التي تشكل نسق التناوب في قصة **(تمرد)** من خلال حدثين يشكلان دوامة الصراع للشخصية، حيث ننطلق من الحدث الخارجي وهو تأكيد قرار الشخصية بعدم التفكير

([1]) ياسين النصير: **التجربة والوعي: دراسة في القصة الأردنية المعاصرة**، دار الكرمل، عمان، 1994، ص109.

بالانتحار بقولها" لم أفكر بالانتحار مطلقًا" [1] وهذا القرار يتخذ موضوعا لاشتغال حكائي يجعل الافتتاحية قائمة على استحضارات متداخلة من الأفكار التي يتولد عنها سياقات الإضاءة للحظة التنوير تمثل حدثا ينعكس داخليا تحاول الشخصية من خلاله أن تعوض عالمها الخارجي لأنها تقول" فألوذ بصمت ينضاف إلى سكوني ويمتد إلى أحلامي الغريبة " [2] وهنا الزمن الداخلي يركز على حياة الشخصية النفسية، فانتقل التتالي الزمني المنظم إلى خلط المستويات الزمنية من حاضر ومستقبل دون ترتيب أو تنظيم لأنه عندما تحلم الشخصية تتداخل في ذهنها الأزمنة، وتفقد الأشياء صلابتها، وتتداعى الموجودات ويختل نظام الذاكرة [3] ثم تكرر الشخصية قرارها" لم أفكر في الانتحار مطلقا"[4] وتعود إلى تناوب الحدث الداخلي" ما زلت أحلم بأن تطلع إلي كشمس نهار عجلوني ابيض،...لأني أدمنت الحلم منذ وعي " [5] وهنا ينعكس الحدث الداخلي للإيجاد شكلا جديدا يحملنا خارج حقيقة المرايا لأن المرايا، تعكس حقيقتنا المختفية في دواخلنا والتي نرفضها لذلك نعود للحدث الخارجي" اسمع صوت أمي أقرؤه في حركة شفتيها، ويخيل إلي أنها تعلن تذمرها مما أنا فيه،... تدعو الله أن يأخذني ويريحها مني هي متعبة وضائقة بي رغم إنني لا أمارس بين يديها سوى الحلم؟!" [6] يمكننا هنا تفريغ الأحداث الحكائية حسب وضعية المتكلم النفسية والذهنية كحالات الحزن واليأس والفرح كلها تساعد على تكسير خطية سير الأحداث للتخلص من صرامة منطق الحياة"أدور على نفسي بحثا عن شيء ما لم أكتشفه بعد جسدي يعينني على الركض،...فارتد فزعة إليك. .. أبتسم للقائك ويتلون وجهي،. ..فأراهم

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(تمرد)** من مجموعة **(طمي)** ص95.

([2])المصدر نفسه، ص95.

([3]) ينظر: محمد معتصم: **بنية السرد العربي**، ص 47.

([4]) القصة السابقة، ص95.

([5]) المصدر نفسه، 95.

([6]) مريم جبر فريحات: قصة **(تمرد)** من مجموعة **(طمي)**، ص95.

يهزون رؤوسهم ترحما على فقداني العقل" [1]" أقرأ فيك ما أريـــد أن أقولـــه" [2] " اعتـــادوا أن يروني عاجزة عن فعل أي شيء، ولذلك يظنون أنك تحرضني على التمرد فيكدون لك" [3] نلحظ أن الشخصية" تحقق رغباتها المكبوتة، عبر استغلال الإمكانيات التي تتيحها الأحلام لتمكنها من أن تبوح بمكنوناتها "فارتد لأعيد ترتيب التفاصيل على سطح مرآتي،...كفي ترتد خاوية كلمـــا حاولت أن تتلمس وجودك فانكسر" [4]" ونلحظ أن نسق التناوب يساعد في إحلال الواقع الشعوري محل الواقع الزمني المعاش حينما يستدعي الشخصية الحلم الذي يحقق الامتداد للإحساس بمتعة اللحظة الحلمية المتوهجة في بواطن الشخصية بما فيها من أحداث ومواقف " تظل كل الأشـــياء عصية، فألوذ بصمت يقصيني عن هرب أكبر ويدنينني من لحظة حلم" [5].

وما هذا الجريان التلقائي الذي يقدمه نسق التناوب في بناء الحدث في القصة القـــصيرة جدا إلا" اللحظات المركبة، والتي تبدوا أول الأمر متتابعة، إلا أنها مركبة بمعنى أن أية لحظة لا تخلق اللحظة الآتية بعدها وإنما تكشفها لتجليها من عالم النسيان إلى عالم التوهج والحـــضور"[6] تلك" التي تفجر فيها مثل تلك اللحظات المتوهجة"[7] لتسليط الضوء علـــى زاويـــة مـــن حيـــاة الشخصية القصصية، لتتشكل تلك الزاوية وفق الرؤية التي أراد القاص أن يقدمها بـــشكل فنـــي مكثف ومركز يحوي فوضوية تعبيرية منظمة غير مترابطة، وغير منتظمة تعتريها تـــضاريس وتموجات ذهنية تستقطب اللحظات القلقة التي تعيشها الشخصية وتصورها تداخل الأزمنة فـــي

([1]) المصدر السابق، ص96.
([2]) المصدر نفسه، ص96.
([3]) المصدر نفسه، ص96.
([4])المصدر نفسه، ص97.
([5]) المصدر نفسه، ص98.
([6]) ياسين النصير: **التجربة والوعي: دراسة في القصة الأردنية المعاصرة،** ص 117.
([7]) المرجع نفسه، ص 114.

بناء تتمثل بلحظة التنوير تلقي بنورها على زاوية من زوايا حياة الشخصية القصصية لإدانة واقعها لكن دونما طرح بديل. [1] إلا أنه مقنع، يقدم لك حادثة مشبعة بمنطقها الداخلي...ولا تعني الفوضوية السعة وعدم الضبط وإنما تعني في الأقصوصة سرد الأسس السابقة للقص وخلخلتها واختصارها.

2. نسق التتابع

يعد هذا النسق من أقدم الأنساق البنائية ويُعرف عادة بـ (البناء التقليدي)" يحكي قصة تتألف من أفعال وأحداث تحدث في الزمن القصصي، شريطة أن يكون كل فعل أو حدث قادرا على أن يدخل في علاقات محددة مع غيره من الأفعال والأحداث، وأن يكون مميزا في حد ذاته كأن يكون سببا لمسبب...أو أن يمثل نقطة تحول وهذه الأفعال والأحداث يتم الحفاظ على وحدتها بواسطة التشابه[2].

هذا النسق يشد القارئ لأن يتابع أحداث القصة، وأن يتحرك مع حركة القص..حتى ينتهي إلى تمثل المغزى وصولاً إلى نهاية معينة" وهذا الشكل يتحقق عندما يكون الكاتب قادرا على التغلغل في أحداث الحياة وتفاعلاتها، وعلى محاكاة هذا الواقع، أو تمثيله، بحيث تتولد عند القارئ مباشرة عملية التبادل الإدراكي، تارة من داخل النص إلى خارجه، وتارة أخرى من خارج النص إلى داخله...ومعنى هذا أنه يهدف إلى إعادة تشكيل الواقع وتنظيمه...ولا يتكون هذا العمل الأدبي إلا من خلال تشكيل متخيل وعلاقات متخيلة" لأن الكاتب لا يريد أن يحاكي شيئا، بل يريد أن يمثل المعنى في تشكيل لغوي يساوي قيمة التجربة [3].

([1]) ينظر: المرجع نفسه، ص 113.

([2]) ينظر: نبيلة إبراهيم: **فن القص: في النظرية والتطبيق**، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت) ص 168.

([3]) ينظر:نبيلة إبراهيم: **فن القص: في النظرية والتطبيق**، ص 168 _ ص169.

ومن أبرز مميزات نسق التتابع بناؤه بـــالاتجاه التقليدي المطور المبني وفق الــضوابط المرحلية التقليدية حيث يعتمد على التشكيل الثلاثي – أي البداية والوسط والنهاية ويرتبط بالعلاقة المنطقية التي تجعل مبدأ السببية هو السائد في بنية القصة[1] وتسلسل الأحداث فيها ليس اعتباطيا لكنه يخضع لمنطق دقيق ولا يمكن أن يتحقق الشرط الفني لفعل القص، فإذا انعدم التتابع تلاشت القصة وتحولت إلى لوحة لا يربط عناصرها إلا التجاور المكاني[2].

يرفض قص الحداثة الشكل التقليدي الذي يهدف إلى إعادة التوازن للحيـــاة...ولا يعنـــي أنها ترفضه الشكل التمثيلي كلية، لأنها لا تستطيع الفكاك من هذا الواقع الذي تنبع منه أصـــلا، ولكنها إذ ترتبط به على نحو ما تسلبه القدرة على أن يكون انعكاسا للحياة في الوقت الذي تؤكد فيه إمكانات النص بوصف نتاجا للفكر ومولدا له[3].

وهذا بدوره يرسي قواعد بناء فنية القصة القصيرة بوصف التمهيد ضرورة التوصـــيل من خلال إثارة المشاعر وتشويق المتلقي لمواصلة القراءة، ويرافق السياق توتر يصل بالمتلقي إلى ذروة القصة، ويرافق العقدة تأزم الانفعال ويرافق الحل التفريج عن هذا الانفعـــال فقـــدمت الشخصية الحدث لتعبر عن أفكارها ورؤاها الخاصة، وتعد جملة البداية الاستهلالية في القصة، عنصراً له تأثيره حين" يتمثل في البعد البؤري الذي ينهض به الاستهلال فـــي إضـــاءة دلالات القصة ومضامينها وسياقاتها، وما سيأتي من أحداث وما ستكون عليه الوظائف الرئيـــسة فـــي القصة، كما يبين الاستهلال عنصر التغليب، فالقصة التي عنصرها الحـــدثي الأســـاس، زمنـــي

([1]) صلاح فضل: **نظرية البنائية في النقد الأدبي،** ط 2، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 271.

([2]) ينظر: المرجع نفسه، ص 279.

([3]) نبيلة إبراهيم: **فن القص: في النظرية والتطبيق،** ص 169.

تبتدئ بإشارة لفظية زمنية وكذلك إذا كانت مكانية أو شخصية"[1].

ولقد قدم القاص مجموعاته القصصية بشكل بارز ومتطور باعتماده نسق التتابع في بناء الحدث في القصة، والذي تمثل في المجموعة القصصية (آخر أحاديث العرافة) بقصة (أن لــك أن تموت) و (صمت صمت) وفي المجموعة القصصية (طمي) بقصة (الدائرة " إلي.. والي كل المخدوعين.. ") و (الأرصفة.. وقصص أخرى..الخطوات (2)..وكذلك (4)) و (طاولة نــرد.. وأشياء أخرى الجدار (1)) و (وضاح) و (ورق (1) (2)) وفي المجموعــة القصــصية (فتنــة البوح) بقصة (خطوات) و (ثلج) و (انكسارات فاطمة) و (مسالة) و (رمل) و (صوت (1) (2)) و (فارس).

من خلال هذا النسق القائم على توالي سرد الأحداث الواحد تلو الأخر مع وجود رابط بينهما حيث تبدأ القصة بتقديم استهلال متميز في بدايتها بوصف (**أحمد**) الشخصية القصــصية وصفا يقدم انطباعًا عنه وعما يدور في عالمه من أحــداث:" الــسماء أبعــد مــا تكــون فــي عينيه...تحسس ذقنه غير الحليقة وأغلق جفنيه بشدة ثم فتحهما صوب السماء فانــسكب ضــوء الشمس وحرارتها في عينيه فلم يعد يميز زرقة السماء ولا يقدر حتى على رؤية الأشياء حولــه بوضوح...فقد أزف وقت العودة إلى تلك البقعة المضيئة في دهاليز نفسك المعتمة. يشعر بإرهاق شديد لا يقدر معه على مواصلة عمله المعتاد في الصحيفة"[2] وهذه المقدمة موجزة موضحة لما سيتبعها من أحداث ينقلها لنا الراوي عبر السرد الموضوعي" الذي يتيح إمكانية تقديم قصة تخلق حالة من الإيهام بإمكانية صدق الوقائع"[3].

([1]) ناهضة ستار: **بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات، والوظائف، والتقنيات)** منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003 ، ص 84.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة **(أن لك أن تموت)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 70.

([3]) عبد الله رضوان: **البنى السردية / 1**، ص 27.

يمثل تدرج الأحداث في قصة (**إعلان موت1**) الشكل التتابعي للزمن القصـــصي، حيــث زمن الحكاية يوازي زمن السرد ولا ينفصل احدهما عن الأخر، بصورة تعاقبية تخضع لتسلسل منطقي حيث الماضي ثم الحاضر والمستقبل وتبدأ الأحداث بالسير داخل نسق التتابع من خـــلال الحوار" راح يبحث بين الأوراق بقلق../ – عم تبحث ؟ / فوجئ بسؤال زميله... / تجاهل سؤاله الذي بدا سمجا للمرة الأولى... / هل...هل يمكنك أن تزودني باسم طبيب نفسي حـــاذق ؟ / – طبيب نفسي ؟ / – أحد القراء طلب ذلك مني...وأريد أن أنشر له اسم طبيـــب جيـــد الـــدكتور صلاح / لا...لا أريد الدكتور صلاح / وما شانك أنت به ؟؟ / – أقصد أنني أشـــك بقدرتـــه / التمعت في عيني زميله الذي تناول ورقة وقلما وكتب له اسم وعنوان طبيب آخر...تناول الورقة بلهفة، وتبدأ الأحداث بالسير داخل نسق التتابع من خلال الحـــوار" راح يبحـــث بـــين الأوراق بقلق../ – عم تبحث ؟ / فوجئ بسؤال زميله... / تجاهل سؤاله الذي بدا سمجا للمرة الأولى... / هل...هل يمكنك أن تزودني باسم طبيب نفسي حاذق ؟ / – طبيب نفسي ؟ / – أحـــد القـــراء طلب ذلك مني...وأريد أن أنشر له اسم طبيب جيد الدكتور صلاح / لا...لا أريد الدكتور صلاح / وما شانك أنت به ؟؟ / – أقصد أنني أشك بقدرته / التمعت في عيني زميله الذي تناول ورقة وقلما وكتب له اسم وعنوان طبيب آخر...تناول الورقة بلهفة..ودس الورقة في جيب قميصه"[(1)]. ولا شك أن الحوار يحقق روابط فنية بين الشخصية والحدث، وهو" جزء لا يتجزأ من الشخصية يوظفه القاص ، ويسهم في نمو الحدث فيستدل من خلاله على حقيقة البواعث النفسية والعقليـــة والشعورية التي تحكمت في تحديد مواقف الشخصية داخل الحدث و(أحمد) هنا يبحـــث بخـــوف وخفية بين الأوراق وكأنه يقلب تاريخ حياته ليجد لحظة تتوق لها نفسه، وتفاجأ بسؤال زميله عن سبب بحثه بين الأوراق على اسم طبيب نفسي فأنكر أنه يريد اسم طبيب نفسي خوفًا من نظـــرة

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(أن لك أن تموت)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)**، ص 71– 73.

المجتمع بدءًا من نظرة زميلة، وتحجج بالقراء للصحيفة أنهم يريدون نشر اسم طبيب، هنا ساعد الحوار على تعرية الشخصية من خلال محافظته على الدوافع الداخلية للشخصية، لأنه يمثل جزءا مهما منها، ويسهم في تحقيق تماسكها من خلال تجسيد حضورها في تشكيل فنية الحدث بشكل مقنع يوحي بواقعية تمنح المصداقية للحدث وتبرره فضلا ويوظف القاص البيئة المكانية الواقعية لمدينة عمان في كونها تحاكي سلسلة الأفعال الإنسانية في الحياة ولأن الأمكنة هي نحن، وما يحيط بنا من مشاعر وأفكار" شوارع عمان في مثل هذا الوقت تكون مرصعة بشتى أنواع المركبات،...توقفت أمام إشارة المرور...نفخ ملء فيه وأحاط ذقنه الهش بأصابعه وشاغله الأكبر كيف يشرح للطبيب حكايته" [1]. نستشف أن أمكنة المسارات المتمثلة بالشوارع الواسعة في المدينة منفذ تحاول منه الشخصية مد جسور الحل " من أين يبدأ؟ منذ أول صفحة في عالم الوعي الذي عاشه أحمد"[2]" بداية مرحلة تكوين أحمد الرجل غير العادي"[3]" ذكاؤك غير عادي...تصرفاتك غير عادية هذا ما كان يردده مدرسوه ووالده في البيت ومن ثم المحيطون به..أصبح يزهو أمام زملائه بأنه مخلوق غير عادي"[4] هنا يتم عن طريق تقنية الاسترجاع" ضغط حوادث عدة في سنوات في حوادث ليلة...وهذه الطريقة خطيرة إلى حد بعيد إلا إذا استخدمها فنان مدقق جداً؛ لأن التأليف بين العرض والنمو لا يبلبل القارئ ويجهده فحسب، ولكن ربما كان الكل أيضا شيئا مختلفا تماما عن مجموعة الأجزاء"[5]؛ لأنه يجب أن تخدم الرؤية التي

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(أن لك أن تموت)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 75.

([2]) المصدر نفسه ص 76.

([3]) المصدر نفسه، ص 75.

([4]) المصدر نفسه، ص 78.

([5]) فرانك اوكونور: **الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة**، ص 44.

يريد القاص إظهارها من خلال نسق التتابع، لأن تكثيف الأحداث هو" محاولة للوصول إلى نقطة ما من الإشراق، يتضح فيها الماضي والمستقبل على نحو متساو"[1].

نلحظ أن من يقدم الأحداث المتتابعة هو الراوي(كلي المعرفة) لأنه يحلل ويسقط المسافة بينه وبين ما يروي" [2] ليمهد سيلان الوقائع في الزمن، في بناء منطقي ينسج حبكة النص صاعدا إلى الأمام ، فيتأزم الموقف ليصل إلى لحظة تنوير" الوقت يمضي وهو لا يجرؤ على فتح باب السيارة"[3] تأتي الأزمة التي تنمو فيها الحوادث ويتصاعد الصراع حتى يصل إلى أقصاه، وأصبح يعيش في صراع بين موقفين؛ موقف زوجته هادية" تريد منك أن تنسلخ"[4] عن عالمك الماضي الذي لا يناسب مكانتك الاجتماعية كصحفي معروف" وأن تموت لكي تحبك"[5] وموقف سرد تاريخ حياته الماضية من خلال" الجلوس على كرسي الاعتراف"[6] أمام الطبيب النفسي ليرتاح(أحمد).

إن حركة الزمن تحدث تحولات وتغيرات في طبائع (أحمد)؛ ففي الماضي عاش الناس بحب ووئام، أما الحاضر فقد تحول إلى حالة اغتراب بسبب مكانته، ولم يتوقف الم الحاضر، ومرارته إلى هذا الحد، وإنما يمتد عبر امتداد الأحداث وتأتي المواقف لتكثف لحظة التنوير من خلال حواره مع الطبيب النفسي حين يصل إلى حواره معه" – أهلا وسهلا / – ألا تعرفني بنفسك / – أحمد عبد المجيد / – الصحفي المعروف؟ مرحبا بك تفضل / – نحن بالخدمة /–

([1]) مريم جبر فريحات: قصة **(أن لك أن تموت)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)**، ص 92.

([2]) يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، 1990،ص 139.

([3]) القصة السابقة، ص 78.

([4]) المصدر نفسه، ص 78.

([5]) المصدر نفسه، ص 75

([6]) المصدر نفسه، ص 76.

نريد أن نوجه إليك استفسارات القراء ونرجو الإجابة عليها"(1). والحوار من هذه الزاوية يتصل اتصالاً وثيقًا بالمواقف بصورة مقنعة فيطور المواقف ويحقق إيهاما بالحاضر.

وتتجلى عنه لحظة تنوير" خرج مسرعا أدار محرك السيارة"(2) وهنا تكشف حبكة الحدث القائمة على تغيير الشخصية انهزامية الشخصية أمام مجتمعها على الرغم من مكانتها التـــي لا تعكس حقيقتها الداخلية، والصراع المبرر الذي يقوم على متناقضين داخل الشخصية ينشأ عــن تناقض بين الشخصية والواقع الخارجي عبر نظام يشد أجزاء الحدث ويتولى تركيبها وترتيبهــا في بناء متكامل كشفت عن حبكة الشخصية القائمة على تغيير معنوياتها انتهى إلـــى رجحـــان الواجب على الرغبة في أن ترجع للماضي، وتعيشه من جديد كأي إنسان عادي غير مشهور ولا يخاف من نظرة الواقع المحيط به.

ويتجلى نسق التتابع أيضا في قصة **(طاولة نرد...وأشياء أخرى (الجدار) (1))** حيــث يتشكل بناء نسق التتابع فيها بــ" حبكة تقود المقدمات فيها الخواتيم"(3) من خلال فكرة أو حالـــة، تمثل ومضة من الحياة تعتمد على التركيز، والتكثيف في بنائها اللغوي؛ لأنها" مرتبطة بمــسالة الحداثة والتجريب"(4) ويبدأ نسق التتابع في بناء الحدث في القصة القصيرة جدا بمقدمة استهلالية موجزة ومكثفة" عرق لزج يتفصد من أعلى جبينها..يبلل خصلات الشعر المبعثرة عليه"(5).

(1) مريم جبر فريحات: قصة **(أن لك أن تموت)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 79.

(2) المصدر نفسه ، ص46.

(3) يوسف حطيني: **القصة القصيرة جدا: بين النظرية والتطبيق (الجذور_ الواقع _ الآفاق) دراســة نقديــة،** الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، 2004، ص 28.

(4) امتنان عثمان الصمادي: **القصة القصيرة جدا بين إشكالية المصطلح ووضوح الرؤية، مجموعة "مــشي " أنموذجا،** دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 34، العدد 1، 2007، ص 144.

(5) مريم جبر فريحات: **قصة (طاولة نرد...وأشياء أخرى (الجدار (1))** من مجموعة **(طمي)** ص 73.

هذه المقدمة تنم عن أرق الشخصية من طول ذلك الليل" أما لهذا الليل من آخـــر"[1] ثـــم تتسلسل الأحداث لتظهر المعنى من خلال التكثيف والتركيز على أثر الزمن في تعميق الحـــدث داخل الشخصية، تكشف البداية عن رؤية استبصارية تقدم الحدث والشخصية والمغزى كونهـــا تشكل المفتاح النصي الذي يكشف عن النهاية وتقدم لها تصوران بداية القصة هـــي نقطـــة ذات صدمة وجودية عظمى. بعد ذلك نحن في وضع جديد بصورة متزايدة من أجل تحديد مسارنا في القصة"[2] " نهضت نفضت الفزع العالق في شفتيها دارت على نفسها قليلا فتراءت لها جـــدران الغرفة تزحف نحوها"[3] ويساند المكان في تعظيم الصراع بوصفه نمطا معاديا للشخصية لأنـــه أصبح " معادلا موضوعيا للموت يقوم على النفي والعزلة" لخلوه من معنى الحياة الإنسانية التي كان فيها معنى للحياة والحركة بحضور الرجل" كان حضوره شهيا"[4] لكن الآن بفقدها لمعنـــى الحياة والحركة" الغرفة تضيق وهي تهرب تصرخ..تضرب بيدها الجدار...لكنه لا يلين تخـــور قواها ترتمي لتصطدم بكتلة حجرية باردة"[5].

ونلحظ أن الزمن بطوله سيطر على الأحداث من خلال ثنائية الموت والحياة فيه، لأنهما يولدان صراعا داخل الشخصية يكشف عن دوامة بالشخصية تتمثل بالثبوت الذي يرفض الحركة والتغيير لما تطمح له، وتحاول أن تغير تلك الزمان والمكان فينشأ الصراع، لكن النتيجة تبقـــى كما هي لا تغيير فالمكان احتوى أحداث هذه القصة فكان حاوية مكانية من حاويـــات الأحـــداث والشخصيات وأهمية ليست في وجوده كديكور في القصة، ولكن كفاعل، وكمكون قصصي.

([1])مريم جبر فريحات: **قصة (طاولة نرد...وأشياء أخرى (الجدار (1))** من مجموعة **(طمي)** ص 73.

([2]) ينظر: سوزان لوهافر: **الاعتراف بالقصة القصيرة** ، ت: محمد نجيب لفتة ، م : د. عزيـــزة حمـــزة ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1990، ص 69.

([3]) القصة السابقة، ص 73.

([4]) المصدر نفسه.

([5]) القصة السابقة، ص 73.

3. نسق التضمين

يعد التضمين من أقدم الأنساق البنائية في الأدب القصصي؛ وخير مثال عليه قـصص" ألف ليلة و ليلة" التراثية لأنها تعتمد على إدماج حكاية داخل حكاية أخرى"[1] ونسق التضمين هو تالفات السردية / حيث يتم إدراج إحدى المتتاليات في متتالية أخرى وتجيء الحكايات المضمّنة لتنبئ بلحظة التنوير لاكتمال معنى الأثر الذي يحدثه اكتمال الموقف في الحكاية الأصل، إذ يعيد تشكيل هذا الواقع المشتبك مع نفسه، ثانية من خلال تواريخه القديمة – حيث المرجعية الفاعلة والحديثة حيث اللحظة المشهدية المتوهجة – إنما يعيد بناء حكايته القصصية الجديدة [2] ومن خلال إعادة التشكيل تقدم الحكاية المضمنة دلالة تفسيرية لمعنى الحكاية الأصل من خلال إرسال ما نريد إلى الآخر، ومواصلة حكي الحكاية نفسها، ونعيد تشكيلها بطرق فنية وكأنهما معا وجهان لعملة الحكي، فالشخصية صانعة للحدث في القصة المضمنة تنتمي إلى التاريخ وهي جزء من تشكيلة الماضي ومواقفه، في حين أن الشخصية في الحكاية الأولى تنتمي إلى الحاضر والى مواقفه، والحدث الذي يرد داخل الحكاية التضمينية يجب أن يخدم الفكرة الرئيسة في الحكاية الأصل، ويخدم غرضًا مهمًا من أغراض البناء الفني للحدث في الحكاية الأصل، وكذلك ليصبح هذا النسق التضميني فضلا عن ذلك تجديد فني في بناء الحدث لربط الحكاية الأصل مع الحكاية التضمينية التي تحمل دلالات متماثلة بالمضمون على الرغم أنه مختلف عنه زمنيا وسرديا لكن يستوجب الانسجام النصي الحكائي في العلاقات التي تضمن للتواصل السردي تشكله وتحققه في الآن ذاته [3].

([1]) تزفيتان تودوروف: **الأدب والدلالة**، ص 71.

([2]) جيرالد برنس: **قاموس السرديات**، ص 56.

([3]) ينظر: ياسين النصير: **ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة**، ص 484_ ص 485.

وقدرة هذا النسق على توزيع الأحداث توزيعا فنيًا داخل الحكايا دون ضياع الدلالة التوضيحية التي جاءت الحكاية التضمينية لتوضحها" أن التضمين الحكائي يقوم على تداخل الحكايات وجدل حاضرها مع ماضيها رغم استقلالية كل حكاية وينتقل القارئ بين الأزمنة دون أن يكون هناك فواصل سردية بين الأزمنة وحكاياتها وكذلك البناء الفني للحكاية التضمينية لا يتحمل أحداثاً من خارج السياق العام بل تبقى مرتبطة بالسياق العام للحكاية الأصل." لأنه تضمين حكائي توالدي؛ فالحكاية تلد حكاية عبر استدارة الزمن القصصي، وهذه الاستدارة تخضع لجدل تصاعدي في محاولة لتجاوز الحاضر فضلا عن" أن هذا اللعب الفني، يوهم بان الكلام يتجه إلى الوراء، في حين أن الكتابة تبقى في الحقيقة، خطية، متقدمة باتجاهها إلى الأمام"[1].

ونجد أن نسق التضمين في مجموعات مريم جبر القصصية هو الأقل استخداما حيث تمثل في المجموعة القصصية (طمي) في قصة (ورق...(4)) و(غضب) و (علامات فارقة) و تمثل أيضا في المجموعة القصصية (فتنة البوح) في قصة (جمر الغواية) و (مسالة) و (فارس) و(رمل) و(ما لم تقله شهرزاد).

وما يميز نسق التضمين أنه امتصاص لحكاية الأصل وهو سمة من سمات تفاعل النصوص وتداخلها. وضمن القاص قصة مأخوذة من الموروث الشعبي القصصي وهي قصة **(الغولة)** وأدمجها في قصة **(جمر الغواية)** القصة الأصل من المجموعة السابقة. وتجسد القصة المضمنة موقفاً فكريًا ناضجًا يوضح الحدث الذي تدور حوله الحكاية الأصل من خلال قضايا، ورؤى مشتركة بينهما تطرح دلالة اجتماعية" تخدم غرضا نفسيًا واحدًا هو الكشف عن تجارب

---

(1) يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط3، دار الفارابي، بيروت، 2010.

اللاشعور وصراعه مع الشعور من أجل الوصول بالإنسان إلى شخصيته الكاملة وهذا هو المغزى"[1].

تبدأ أحداث القصة الأصل" سأسكب فنجان القهوة في حوض المطبخ وأتمدد على بطني"[2]"كنت أفعل ذلك كلما هممت بالقراءة والكتابة قبل أن اكتشف أن ذلك سلوك معيب يجب أن أتجنبه"[3]" سألني من كان ينوي أن يكون زوجي: لماذا تنامين على بطنك وأنت تقرئين الجريدة ؟..هزتني نظرته المحملة بمعان لم أفهمها والابتسامة الخبيثة التي علقت في زاوية فمه[4]" هكذا تناهت لي الكلمات"[5]" لكني أرفض أن أتعلم، ربما لعند متأصل في"[6]. تتضمن الحكاية الأصل رؤية يكتنز فيها حدث التغير في طريقة جلوس الشخصية القصصية دلالة اجتماعية، وتتبلور أحداث الحكاية المضمنة بصورة بنائية فنية مكثفة، ومركزة، ينبهنا أن السمات التي تؤدي إلى تشكيل الحدث بكل عناصرها وموضوعاتها، وتفاصيلها، وجزئياتها بالسير نحو نقطة واقعية محددة، وبالوصول إليها تكون الحكاية أدت رسالتها.

تبدأ الحكاية المضمنة بقول الشخصية القصصية"حدثني مرة عن غولة ما لبثت تأكل شجر الأرض حتى لم يعد هناك ظل عليها..فتقوقع الناس في ظل الحجارة والجدران الطينية وازدادوا من الشمس رهبة حتى أنهم لم يميزوا بين كليهما: الشمس والغولة !.."[7] تأتي القصة المضمنة (الغولة) لتدل على القوة والمنعة من ناحية، وعلى التفرد والانعزالية من ناحية أخرى وكان القاص يقوم بإحياء خصائص الشخصية الفتاة من جديد عن طريق قصة الغولة.

([1]) نبيلة إبراهيم: **قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية**، مكتبة غريب، القاهرة، 1992، ص 209.

([2]) مريم جبر فريحات: قصة **(جمر الغواية)** من مجموعة **(فتنة البوح)** ص 13.

([3]) المصدر نفسه، ص31.

([4]) المصدر نفسه، ص 13..

([5]) المصدر نفسه، ص 18.

([6]) المصدر نفسه، ص18 .

([7]) مريم جبر فريحات: قصة **(جمر الغواية)** من مجموعة **(فتنة البوح)** ص 17.

حين يعتمد على المشهد ابتعاث مشهد تمثيلي خرافي يجسد مضمون القصة الأصل وهذا المشهد يجسد حدث التغيير والفزع بظهور (الغولة) التي تغير وتعطي حركة على أرضية الحدث ويتفاعل معها المشهد المكاني بكل ما يحويه، يسيطر الغول علـــى مــصادر الحيـــاة اجتماعيـــا واقتصاديا، وبالتالي يقوم الصراع بينهما من خلال ثنائيات غير متكافئة لأن قيمة الحكاية الشعبية تتوقف على مدى تضافر كل عناصر الحكاية لإبراز مغزاها.

وأصبح التغيير لحظة تنوير للشخصية وإعادة بعث للحياة الجديدة لـــم تألفهـــا النـــاس، وتوضح حدث التغيير باعتمادها على مضمون الحكاية الأصل ودلالاتها الخفية، التي أراد القاص إظهارها من خلال إفراغ مضمون اجتماعي من الحكاية الأصل حين تنطلق من واقع ديناميكي، وليس استاتيكي حين في الحكاية المضمنة بحيث يطرح شخوصا جديدة، وأحداثا متفاعلـــة مـــع الحكاية الأصل وأصبح حدا فاصلا في التحول واستمدادًا للمسوغ والتبريـــر بطريقـــة مغـــايرة بطبيعة الشخصية القصصية في القصة الأصل (جمر الغواية) لأنها أنثى موقف لتتجلـــى فيهـــا قناعتها بالتغيير لما اعتاد الناس عليه في واقعها المحيط بها، وجاءت الحكاية المضمنة (الغولة) الحكاية الخرافية لتصل بالشخصية القصصية في الحكاية الأصل إلى التوازن الدقيق والتوافـــق المضموني والدلالي بين الحكايتين، مما يتيح معرفة المزيد من واقع الشخـــصية فـــي الحكايـــة الأصل، وتأتي القصة المضمنة على ما يجري من أحداث على أرضية القصة الأصل لتفتح مـــا استغلق فهمه في القصة الأصل حتى لا تكون مقحمة في النص القصصي، ولتشكل في مجملهـــا معنى الحدث في القصة الأصل.

يبدأ الراوي حاضره السردي من بداية الحدث الذي أصاب الشخصية القصصية بحالـــة من الهذيان تتجلى في التدفق الشديد للسرد، فالراوي لا يرتكز على الوصف بقدر ما يرتكز على

سرد[1]. وقع الحدث ف الذي تمثل في قصة (**غضب**) في المقطع السردي الآتي" نظـرت إلـى يدي الطويلتين. .دهشت. .حاولت أن أتبين موضع قدمي فلم أستطع تذكرت،...جسدي. .أعرفه غير أنه لم يكن بهذا الحجم من قبل، تمنيت في هذه اللحظة أن أجد مرآة أرى من خلالها أجزاء جسدي كلها، أترى تغير لونها أيضا..؟"[2] نلحظ أن الشخصية استيقظت على تغيير وتحول في جسدها، وهذا التغيير أصابها بحالة الهذيان لدرجة أنها تتمنى أن تجد مرآة لتتحقـق مـن هـذا التغيير ولا تستطيع تفسير سبب هذا الحدث، فتلجا لتقنية الاسترجاع حين تضمن حكاية شـعبية حكت لها جدتها في الماضي لتؤكد أن الماضي يلتقي مع الحاضر في علاقة تواصلية تجعل من الحكاية الشعبية امتدادا متجددا يحيا في حاضر الشخصية، وبهذا التزاوج بين الماضي والحاضر، يمكن فهم الحكاية الأصلية على أنها إعادة صياغة للماضي لنقد الحاضر مـن خـلال المقطـع السردي الآتي في للحكاية التضمينية" المنسوجة في ذاكرة الشخصية ومخزون فيهـا، تـستدعيه اللحظة الحاضرة على غير نظام أو ترتيب""[3] بقولها:"حكت لي جدتي عن صندوق قديم يركن في زاوية مظلمة داخل غرفة امرأة فقيرة، قالت جدتي بأن هذه المرأة لم تكن جميلة، لكنها كانت تحلم كثيرًا...وذات حلم رأت مناديلها المطرزة منذ ثلاثين عاما تلفظ اصفرارها وتخرج زاهيـة تتطاير من صندوقها،...فهرعت إلى صندوقها..فتحته، فاندفع منه دخان كثيف تبدد عـن مـارد مطيع يسألها عن حلم يحققه لها.. قالت جدتي بأن تلك المرأة في تلك اللحظة فقرها وقلة حيلتهـا فركت أمامه، وفي عينيها تتداعى صور عديدة لوجه واحد، خجلت أن تسميه، فكتمت رغبتهـا حتى ذهب المارد من حيث أتى. وأغلقت صندوقها"[4] لقد توارثت الشخصية حكاياتها عن جدتها،

([1]) ينظر: محمد معتصم : **بنية السرد العربي**، ص 45.
([2]) مريم جبر فريحات: قصة (**غضب**) من مجموعة (**طمي**) ص 53.
([3]) سيزا قاسم: **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، ص 31.
([4]) مريم جبر فريحات: قصة (**غضب**) من مجموعة (**طمي**) ص 53–ص54.

بما تحمله الحكاية التضمينية من شبكة علاقات متداخلة بينها وبين الحكايـــة الأصـــل فتتـــداخل الأزمنة حيث القصة المركزية الأصل يدخل في تكوينها وتشكيلها الزمني قصص فرعية تساعد في فك الإطار العام الحكائي الذي ينطوي عن عجز الشخصيتين في الحكاية الأصلية والحكايـــة التضمينية بحيث تصبح الشخصيتان توالدًا لتقابلات المرآوية المثلية بين وقائع الحكايتين رغـــم اختلاف الزمن، وفي هذا الانتقال يتداخل التاريخي بالواقعي بالنفسي بالمتخيل، لكنهما ينتهيـــان إلى ذات الغاية، لأن القاص يمكنه تقويض البناءات السالفة وإعادة بنائها بما يوافق العصر.

المكان

مدخل نظري

يشكل المكان أهمية في النص القصصي بوصفه" الأرضية التي تشد جزيئات العمل الفني كله" (1) لأنه يعد أحد العناصر المهمة في البنية السردية و" القاعدة المادية الأولى التي ينهض عليها النص ويستوعبها حدثا، وشخصية وزمنا، والشاشة المشهدية العاكسة والمجسدة لحركته وفاعليته" (2) ولا نستطيع أن نعطي محدودية للمكان في النص إلا من خلال ضبط حركة العناصر الفنية الأخرى" فالشخصيات تحتاج مكانًا لحركتها، والزمان يحتاج مكانًا يحل فيه ويسير منه وإليه، والأحداث لا تحدث في الفراغ، وسردها يستحيل إذا تم اقتطاعها وعزلها من الأمكنة، فلا شيء يجري ما لم يجد ما ينشىء جريانه"(3) لأن المكان" داخل – بداهة– في تشكيل بناء فني تتآزر عناصره المختلفة في أحكامه وتأكيد فنيته، ومن هذه العناصر الشخصيات، الأحداث، الزمن والرؤيات السردية وهو مرصود بالنظر، ومقروء بفعل حركات الشخوص،...تأتيه الشخوص مهيأة لمزاولة عمل ما على أرضيته فالمكان يصنع الشخصيات والشخصيات تصنع أماكنها الخاصة بها، ويبنى المكان" (4) على أساس من التخيل المحض، لكنه لا يكتسب ملامحه وأهميته، بل وديمومته، إذا لم يتماثل، بدرجة أو بأخرى، مع العالم الحقيقي خارج النص، وذلك، لاستحالة بناء الحدث والشخصية في مكان لا ملامح له بوصف المكان

---

(1) ياسين النصير: **الرواية والمكان**، الموسوعة الصغيرة (57)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1980، ج1/ ص 6.

(2) نجيب المعرفي : **مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة** ، منشورات المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، 1987، ص 149.

(3) صلاح صالح: **قضايا المكان الروائي**، دار شرقيات، القاهرة، 1997، ص12.

(4) ينظر: حسن البحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 28.

مولدًا لفاعلية فكرية يوازي بها فعل الطبيعة، ويحمل خلالها إرادات الناس وتوجيهاتهم [1] لأنه يساهم في خلق المعنى حين يحوله القاص إلى أداة للتعبير عن الشخصية القصصية من العالم.

والأهمية التي يحتلها المكان لا تعني تفوقًا ورجحانًا علـــى بقيـــة العناصـــر الـــسردية الأخرى، وإنما تأتي في الأساس عن الوظيفة" التأطيرية والديكورية التي يؤديهـــا المكـــان" [2]. وتحديد الإطار المكاني يجعل العناصر في البناء الفني وبالرغم من كونها مـــن صـــنع مخيلـــة القاص تبدو أقرب إلى الحقيقة من خلال وظيفته الموزعة" بين المكان الفعل والمكان الإطار،.. أما المكان الفعل، فيقترن بمركزية الحدث وبلحظة التنوير لذلك يكمل المكان الإطـــار ديكـــور الحدث ويمده بنسغ الحياة، وكأنه يهيئ له شروط وجوده كحقيقة" [3]" لأن المكان الفنـــي يمتلـــك خصوصية دلالية تعطي" للمتخيل مظهر الحقيقة بمعنى يوهم بواقعتها" [4].على أن تحديد المكان لا يؤدي دورًا إيهاميًا في الواقع فقط، بل هو مرتبط بالاتجاه الواقعي الذي خلق أمكنـــة متخيلـــة تعمل على" توالد الصور الواقعية للمادة ، وبمعنى أعم أن المكان جزء من تكوين الإنسان لذلك بقي المكان،" [5] مرتبطًا: بـــ (البعد الاجتماعي) للشخصيات الذي يعطي دلالات لبعدين آخـــرين (البعد الذاتي – النفسي) وهو يدور حول تحديد مشاعر الشخصيات إزاء الأماكن" [6] حين تصبح الأماكن مركزًا بؤريًا متشكلة بالحدس وبالشعور، وتنسجم تماما وهوية الشخـــصية المنـــشطرة لصراع درامي يتخذ من النفس ميدانا له فضلاً عن أن المكان قد يكون هو الهدف مـــن وجـــود

(1) ينظر: عبد الله إبراهيم: **البناء الفني لرواية الحرب في العراق،** ص 127.

(2) نجيب المعرفي: **مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة** ، ص 153.

(3) حسن البحراوي: **بنية الشكل الروائي،** ص 33.

(4) حميد الحمداني: **بنية النص السردي،** المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993،ص65 .

(5) ياسين النصير: **إشكالية المكان في النص الأدبي،** دار الشؤون الثـــقافية العامة، بغداد، 1986 ص 158.

(6) محمد السيد إسماعيل: **بناء (فضاء المكان) في القـــصة العربيـــة القـــصيرة**،الهيئـــة العامـــة المـــصرية، مصر،2009، ص 20- ص 21.

العمل الفني كله بوصفه مركز الحدث، وعين الصورة، ومنه تستمد الشخصيات هويتها وتواصل الإحساس بمغزى الحياة، ويضاعف التأكيد على تواصلها وامتدادها والإحساس بالمكان لا يختلف عن الإحساس بالزمان" ذلك بمقتضى الترابط والتشارط العضوي بين الفضائيين من جهة، وبمقتضى وحدة الرؤية المؤسسة لها من جهة ثانية، وبمقتضى المضمون القصصي للمرحلة من جهة ثالثة [1].

ومن هنا يكون المكان مكونًا أساسيًا في النص القصصي ويجعل هذا المكون (المكان) يبدو كما لو كان خزانًا حقيقيًا للأفكار والمشاعر والحدوس حيث تنشأ بين الإنسان، والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الأخر تعتبر علاقة الإنسان بالمكان علاقة جدلية تتشكل من خلال عملية التأثير المتبادل بينهما وهذه العلاقة الجدلية التي تتمثل في جدل الداخل والخارج [2] ولأن الإنسان يتأثر بالمحيط الذي ربط الصلة به مباشرة، وقد يكون هذا التأثير متعدد الوجوه، فيأخذ شكل تكيف وأيضا شكل رد فعل للرفض أو التمرد، وقد يصبح تركيبا للأفكار التي صادفها في هذا المحيط وتبقى مسألة توظيف المكان متعلقة برؤية القاصة، وعلاقتها بطبيعة الشخوص ومجريات الأحداث ومكونات البناء الأخرى المكان الفني، ويظل المكان هو العلامة الأساسية التي تقوم في القصة بين (القاصة والشخصية) والعالم الخارجي، وهو لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصيتها تعيش فيه أو تخترقه وليس لديها استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه، وعلى السرد، فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية يحقق دلالاته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي [3].

([1]) ينظر: نجيب المعرفي: **مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة** ، ص 152_ ص153.

([2]) ينظر: غاستون باشلار: **جماليات المكان:** ط2 ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1984، ص 337.

([3]) ينظر: حسن البحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص 32.

ونحن في دراستنا لعنصر المكان في البناء الفني للقصة فـــي المجموعـــات القصـــصية محور الدراسة يظهر لنا المكان وقد اكتسب أهميته من خلال ارتباطه بالشخـــصيات، وتظهـــر ملامحه من خلال رؤيتها له وما يجسده من دلالات نفسية واجتماعية، وقد جاءت صور المكان متنوعة من حيث طبيعته فهناك: (المكان المفتوح / المكان المغلق).

أنماط المكان

1- المكان المغلق

تنوعت طبيعة الأمكنة المغلقة التي تضمنتها المجموعات القصـــصية محـــور الدراســـة وسنحاول دراسة هذا النمط من المكان وما يمتلكه من خصوصية وهوية من خلاله تعكس بعضا من جوانب الشخصية الإنسانية، ويشكل المكان المغلق المناخ النفسي الذي يميزه المكـــان فـــي الكشف عن الصراعات والإحباطات النفسية التي تعيشها الشخصيات بحيث يكون المكان معادلاً موضوعيا لحركة الشخصية وأفعالها ودواخلها وإذا أمكننا التفريق بين مكان وآخر وفق الهوية فانه يمكن التفريق بين نمط من الشخصية وآخر، فالإنسان وليد البيئة التي يعيش فيها ويخـــضع للعادات والتقاليد الاجتماعية والعقائدية وما يقر بها من تغيرات وقد تمثلت صور المكان المغلق (بالبيت والغرفة والصندوق) بـــ:

1. البيت

" البيت هو ركننا في العالم.. .وكوننا الأول، كون حقيقي. . وان ساكن البيت يـــضفي عليه حدودا. انه يعيش تجربة البيت بكل واقعيتها وحقيقتها خلال الأفكار والأحلام "[1] بـــل إن البيت يحمل خصوصية بكل أجزاءه التي تحرك " ماضينا كاملا يأتي ليسكن البيت.. .. منطقة

(1)غاستون باشلار : جماليات المكان : ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1984، ص 36.

من التاريخ البعيد جدا تتفتح أمام الحالم بالبيت.. .استرجاع لمحات من أحلام يقظه تضئ هــذه المنطقة التي تفتح تاريخ سحيق يرتبط فيها الخيال بالذاكرة " [1] على أن الاهتمـــام بموضـــوع البيت عند القاص لم يأت عرضيا بل كان مقصودا لأن المكانية المتمثلة بالبيت هي الصورة التي تبعث فينا ذكريات الطفولة، وهو المكان الذي يشعر فيه الإنسان بالإنس والحماية، و يشكل البيت في المجموعات القصصية محور الدراسة اهتماما وخصوصية لما يميز به من أهمية خاصـــة على الصعيدين النفسي والفني، فالنفسي بما تثيره هذه الأمكنة من إحساس بالطمأنينة والأمـــان، والفني بما تنبثـــق عنه من قيم رمزية وتعدد في وظائفه الدلالية.

وفقد المكان (البيت) في المجموعات القصصية على الأغلب الخاصية الأولـــى وهـــو الإحساس بالمواطنة والألفة ولفقدانه أصبحت الشخصية مهزوزة وقلقة، ويتجلى اغتراب المكان إلى انعكاسه على الشخصية بهذا المقطع السردي في مجموعة فتنة البوح من قصة (خطوات) " هذا بيت أمي. . . والذاكرة التي انفتحت على ما هيأت له " هنا تجلس، هنا تنام، هذه قنطرة البيت وهذه باحته وهذا السور العتيق. لا ادري هل كانت قنطرة للبيت أم لذاكرته " [2] " فيأتينا الوصف في رصد المكان على لسان الراوي التذويتي (الأنا كمشارك) وصف القاص لـــصورة (البيت) بكل أشيائه المحسوسة لا يقصد به أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية، وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة، هو انها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإثارتها، وصار الاهتمام بالمكان بما يعكسه علـــى نفسيتها والذي يأتينا الوصف له على لسان الراوي عبر المشارك " عندما نسكن بيتـــا جديـــدا، وتتوارد إلينا ذكريات البيوت التي عشنا فيها من قبل فإننا ننتقـــل إلـــى أرض الطفولـــة غيـــر

([1])غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص37.

([2]) مريم جبر، فريحات : قصة (خطوات) من مجموعة (فتنة البوح) ص 31 .

المتحركة، كالذكريات البالغة القدم نحن نعيش تثبيتات السعادة إننا نريح أنفسنا مـــن خـــلال أن نعايش مرة أخرى ذكريات الحماية. أن مكانا مغلقا يجب أن يحتفظ بذكريات "[1].

يشكل المكان مرونة للذاكرة كونها تحرك دواخل الشخصية من خلال العودة إلى شـــريط الماضي الذي يعطي الشريط مفتاحا لفهم الصراع النفسي الذي تحيا فيه الشخصية،لان المكـــان هنا أصبح معادلا موضوعيا يعكس دواخل الشخصية وينموان معا في رسم حال يتـــداخل بهـــا وعي الحاضر بوعي الماضي وكلا الزمنين حاضر في المشهد المعاش أمامنا "[2] لأن البيـــت الحاضر الذي تعيش فيه الشخصية المحورية أصبح خاويا كحال بيت أمها التي تتذكر كل زواياه ومجريات أحداث كل زاوية فيه والبيت يمثل " جسد وروح. ، وهو عالم الإنسان الأول "[3] فإن خلى البيت من الجسد والروح معا أصبح خاويا على عروشه حاله كحال دواخـــل الشخـــصية المحورية (المرأة) من المشاعر والحياة رغم وجود زوجها " قبل أن تستوي كروم انكـــساراتنا.. .كان لم نكن ولم تكن لنا طقوسنا الخاصة التي تتهيأ لها بيوتنا.. .التي لم تكتمل.. لأنه رأى إنها لا ينبغي أن تكتمل " [4] ولا تهيئ أكثر من فراغ لبيت على هيئتك.. أو على هيئة بعض منك.. .لنا بيتا بلا جداران "[5] فضلا عن أن "البيوت والمنازل تمثل نموذجاً لدراسة قيم الألفة والحيـــاة الداخلية التي تعيشها الشخصيات وذلك لان بيت الإنسان امتداد له" [6] حيث شكل المكان المغلق المعادي لدى الشخصية عنصرا داخليا في العلاقات لا تتحرك الشخصية منه ، وإنما تنمو فيه

([1])غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 37. .

([2]) ياسين النصير : أشكالية المكان في النص الأدبي، ص 281..

([3])غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 38 .

([4]) مريم جبر، فريحات : قصة (خطوات) من مجموعة (فتنة البوح) ص 31. .

([5]) المصدر نفسه، ص 31. .

([6])غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 39 .

وتظل لصيقة إلى حدود الاندماج معه، لأنها تتوحد مع المكان وتكون عاجزة عن إدراك معنى المكان الاجتماعي، لأنها منعدمة الوجود فيه، وليست قادرة على السيطرة عليه وإعادة بنائه وتنطوي على ذاتها حالها كحال البيت الذي تجرد من كل معاني الحياة.

ونرى البيت يحتضن الشخصية وتجد فيه ملاذا من العوالم الخارجية وهذا يظهر جليا في قصة (الذئاب) في المقطع السردي الآتي على لسان (الأنا كمشارك) بقولها: " كم من المسافة بقي لأصل البيت.. .لأدفن راسي في الوسادة وأبكي.. .أن أنشج.. اصرخ ملء الأجواء خلصوني واقتلوا كل ذئاب الأرض.. دخلنا المنزل.. كل شيء فيه تحول إلى عيون تحاصرني بالخوف والشك والرعب " [1] وتمثل الأطر المكانية الخارجية الحدسية صراعا للشخصية فتلجأ للبيت لتحتمي به منها لكن البيت لا يمثل لها حماية وألفة بل يصبح مكانا معاديا متضافرا من الخارج و تعبر عن رؤية مأساوية للحياة، وأبانت عن واقع مرعب يحاصر فيه الموت الشخصية من كل جانب، فلابد أن تكون الحياة كالفناء. فالمكان يمثل هنا عنصرا ضاغطا على الذات لإخراج ما في داخلها، وإسقاطه على المكان، كما أنه يحرك في الشخصية كوامن هذه الذات ويبِين عن ما يراودها اتجاهه من مخاوف ليست إنسانية فقط، بل إنسانية – كونية، كامنة في اللاوعي البشري وتوهماته.

فكل هذه الأطر المكانية في داخل المكان المغلق لثيمة (البيت) كلها حواجز مشهدية تصور مأساة الشخصية (الضحية) وتمثل انعكاسا حقيقيا لدواخل الشخصية من خلال اللغة التي تمتلك طاقة تعبيرية تعبر عن الأمكنة المتشكلة بالشعور والحدس في مكوناتها هوية الشخصية

([1]) مريم جبر، فريحات : قصة (الذئاب) من مجموعة (آخر أحاديث العرافة) ص 31. .

المقهورة التي نمت عليها الشخصية النفسية وحددت سلوكها وهكذا ترتبط الشخصية بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات أي ما يمكن تمثله قائما في المكان التي تعيش فيه.

2. الغرفة

ويتجسد المكان المغلق لثيمة (الغرفة) " لأننا نعود إليها في أحلام الليل. لهذه الأماكن قيمة القوقعة. حين نصل نهاية متاهات النوم ونصل إلى مناطق النوم العميق فقد نعيش هناءة حلم اليقظة ذاته، يصبح استرجاع لحظات المكان المحصور، البسيط المغلق. . المساحة التي لا تحاول التمدد، ولكن اشد ما ترغب فيه هو أن تملك "[1] تلك الغرفة التي احتوت على مقصلة للشخصية المحورية البديلة عن الراوي في قصة (إعلان موت 1) من المجموعة القصصية (آخر أحاديث العرافة) " عند العاشرة – هذه الساعة الرهيبة – تتحول غرفتي الصغيرة إلى مقصلة وينبثق هنالك قرب لسرير حبل مشنقة يتراقص أمام عيني فارتجف ذعرا وابتعد عنه، لكنني اصطدم بأخر قرب المنضدة. ..وأينما نظرت أجد حبلا يتدلى من سقف الغرفة وهو ليس معلق به...فأركز نظري فلا اعثر على منشئها وتبقى تتراقص أمام عيني كلهب الأحمر وكأني بها تسخر من جنبي وهروبي منها "[2] لقد عمدت القاصة إلى توظيف الزمن كإيقاع نفسي في توظيف دلالي. فهي تنتقل إلى زمن يصعد الأثر الدلالي. أي أنه زمن الواقع، لكنه مختلف عنه بحكم فيلجا في معالجته لهذا المكان في وصفه وخلقه لصورة التلاحم بين عناصر العالم الخارجي الذي يشوبه (المقصلة، المشنقة، كلهب النار الأحمر) وعناصر العالم الداخلي (ارتجف ذعرا، الساعة الرهيبة) فقد حقق دلالة إيحائية كشفت عن لحظات الضيق والغربة التي تحياها الشخصية داخل ذلك المكان المعادي.

([1])غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 40 .

([2]) مريم جبر، فريحات : قصة (إعلان موت 1) من مجموعة (آخر أحاديث العرافة) ص82.. .

وفي قصة (هروب) من المجموعة القصصية (فتنة البوح) " أراني مرة قد مت في غرفتي وحيدا وان الدود بدا يأكل جسدي دون أن يطرق بابي من يواري سوءتي. .وربما لهذا أتشبث بوجود هذا الرجل معي في غرفة واحدة "[1] إن الصورة السوداوية الكئيبة التي هيمنت على أرجاء هذا المكان قد دلت دلالة واضحة على بؤس شخصية المحورية خافت جذوة الحياة في ذاته، إذن فالمكان المعادي (الغرفة) يصبح قبرا مليئا بالدود الذي يلتهم جسد الشخصية وهنا بدا المكان وانعدام معالم الحياة فيه، متجاوبا مع نفسية الشخصية وحزنها الملحوظ. والوصف هنا هو الذي ساعد على تبيان ذلك من خلال عرض مشهدي للمكان وحالة يظهر الضغط الاجتماعي من الخارج والضغط النفسي من الداخل قد تفاعلا معا،و لم يبق إلا أن يستجيب للضغطين اللذين أديا به إلى فقدان التوازن وعدم القدرة على التلاؤم معه ومن بين عنصرين هما: عنصر الخارجي وتمثل الحياة الاجتماعية التي تشكل جزءا من عالم الشخصية والعنصر الداخلي لعالم الشخصية في البيت الذي يحتوي بداخله على قبر يمثل الغرفة التي يرسمها القاص للجو المتحكم في الداخل والخارج، من خلال شخصيته المحورية، وهي الزاوية التي قدم منها الراوي عالم الشخصية الداخلي كله من خلالها.

وتشكل الغرفة معادلا موضوعيا بين انعدام الحياة للشخصية المحورية و(أجواء الغرفة) التي تمثلت في قصة (الجدار1) من المجموعة القصصية (طمي).." تراءت لها جدران الغرفة تزحف نحوها. ..الغرفة تضيق وهي تهرب من زاوية إلى أخرى. .تصرخ تضرب بيدها الجدار تحور قواها لتصطدم بكتلة حجرية. ..ورائحة تخرج شقوق... غرف النوم "[2] وما تراءى له من صور المكان (الغرفة) والتي زادت الطبيعة إيقاعها مع تخيل الشخصية النفسية المرأة، إن

([1]) مريم جبر، فريحات : قصة (هروب) من مجموعة (فتنة البوح) ص 36 .

([2]) مريم جبر، فريحات : قصة (الجدار 1) من مجموعة (طمي) ص 73. .

هذه السياقات– وغيرها كثير– توضح بجلاء نفسية الشخصية الجوانية الملا بمشاعر الإحبــاط والتأزم. وانحصار الذات... لقد ضاقت الغرفة بجدارها وأجوائها الموحية بالرهبة، والخوف من المستقبل الغامض، هذا المستقبل الذي زادته رهبة تلك الأحاديث المتعلقة بنظام الأرض الجديــد ولقد وظف القاص ضيق الغرفة ليوحي بانحصار الذات من هنا لتكشف واقع هذا الإحــساس الثــقيل ولتعمق من إحساسنا بها.

3.المقهى

يتخذ المقهى أبعادا جمالية من حيث الدلالة جزء من تركيبة المدينة، يوحي بعدم الاستقرار والإقامة المؤقتة للبطل،كما أنه يغدو رمزا للمتغير وشاهدا على نمط الحياة القديم الآفل، ويشكل المقهى واحدا من الفضاءات الانتقالية الخاصة التي تتميز دلالاتها الفنية فهو البؤرة المكانية التي تلتقي عندها الشخصيات من طبقات اجتماعية مختلفة في محاولة البحث عن راحتها النفسية في وسط ذلك العالم الداخلي لأن في البعد المكاني ثمة رؤية اجتماعية وفضلا عن ذلك يعد المقهى بؤرة للمثــقفين لمناقشة قضاياهم (الاجتماعية والفكرية) إن المقهى يتخذ قيمـــة ترمـــز إلـــى المتغير الجديد للبؤرة المكانية التي تكون مغلقة الحدود مفتوحة دائماً لمن يريد الدخول إليهـــا، وان الحياة فيها يمثل إمتداداً للحياة في المقاهي، وان انغلاقها يعني توقف الحيـــاة، إذ يمـــارس المقهى دوراً كبيراً في إبراز الاختلاف والالتقاء للجالسين، كما أنه أقرب إلى طـــابع المقهـــى الثــقافي.

ويمثل الموقع الإيديولوجي وهذا الإحساس بالفراغ وجد لدى في المجموعة القصـــصية (فتنة البوح) في قصة (صندوق) " بينما يغرق وجهي في فوضى الوجوه التي تموج عبر تلـــك الطرقات. ..إلى أن. ../ – تفضلي هذا (مقهى نجيب محفوظ).. في هذا المكان ستجدين عالما قصصيا آخر. ..هززت راسي واجتزت البهو. . هنا لا مناضيد خاليـــة، ولا هـــدوء أطيافـــا

ماضية.. أرخيت جسدي على اقرب مقعد "[1] " وكنتيجة حتمية لتشتت الأمكنة في واقع الحياة " تضيع " معالم الشارع يكتم الأصوات ويمحو الألوان، نتيجة بنوع من النفي الكوني يفعل فعله. بسبب تناقض ملامح هوية العالم الخارجي " [2]" أما مرافقي فكان ما يزال يتحدث حينما توقفت "دندنة" الرجل الذي حمل عوده وخرج بصمت، وكأنما لاشيء في هذا المكان يعنيه " [3] " فإن وجود الشخصية المثقفة في ذلك المكان الأليف للشخصية وبالوقت نفسه المكان المعادي لرفيقها ورغبته في محاولتها الانفلات من نظرة رفيقها للمكان الثقافي الذي لا يفهمه متجاهلا أهميتـــه بالنسبة لها لتداعيات والذي يستمد طاقته التعبيرية من قدرته على استبطان الذات التي تحمل نفس رؤية الشخصية وترصد ومضات الوعي وتدفقاته إزاء أي موقف في الحياة. " حدثي يـــا شهر زاد. ." لم يبق هنالك متسع لحديث آخر. ..فبعد عام أو قل الف عام مضت واستطعت أن أميز لون عينيك. ..أترى الأشياء تفقد تفصيلاتها بطول التأمل أم أنها تفقد تفــصيلاتها بطـــول التأمل أم أنها قدرتك على التواري في برود الوقت المهدور "[4].

وقد كشف لنا الحوار الداخلي للشخصية على أرضية الحدث (المقهى) قد أفــصح عـــن بعض المفاهيم حول مفهوم، العلاقة الزوجية ومضاهاته مع مفهومها لهذه العلاقة كمـــا كـــشف الحوار عن بعض المعطيات الذاتية التي تؤمن بها الشخصية المثقفة والتـــي يتجاهلهـــا الـــسائد الاجتماعي، تلك القيم المحتفية بالرجل الذي تعيش معه بعالم مغاير " ارتد إلى هؤلاء الراقـــدين

([1]) مريم جبر، فريحات : قصة (صندوق) من مجموعة (فتنة البوح) ص 67. .

([2])غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 63 .

([3]) مريم جبر، فريحات : قصة (صندوق) من مجموعة (فتنة البوح) ص 68-69..

([4]) المصدر نفسه، ص69.

حولك. .والذين إلى هؤلاء. .أمد إليهم يدي. .تعالوا خذوني إلى أفق بلون عينيه " [1]وبالتالي قد شكلت الدلالات الإيحائية لحضور الزوج استفحال مشاعر الاستيحاش والإحباط للشخصية المثقفة وانحصار الذات أمام السائد الاجتماعي الذي ينكرها وتبحث عن بديل له من خلال المكان الأليف المتمثل بالمقهى الثقافي ورواده الذين يمدون لها يد المساعدة لإظهار ذاتها بعدما شكلت المكانية الإحساس المأساوي.

4. الصندوق

وتجسد المكان المتمثل بالصندوق المكان المغلق ثيمة حضور فاعل بوصفه وسيلة للإفصاح عن مشاعر الحزن والألم والفرح والغربة والقلق التي كانت تعاني منها الشخصية في قصة صندوق من المجموعة القصصية (فتنة البوح) " وخبأتك في صندوقي. .قرأت على اسمك كل تعاويذي ونمت. لكنهم جاءوك عشية يبطلون كل تعاويذي.. .كل حب يولد. .يعيش في صندوق. يموت في صندوق "[2] ويظهر المقطع السردي طبيعة المكان وأهله و الحياة الاجتماعية التي تؤمن بالتعاويذ الأمر الذي يظهر استمرارية روح التراث في المكان إلى وقتنا الحاضر المعاش، وتوظيف مرجعياته المعرفية في خدمة النص، توظيفا لا يجهل أبعاد التجربة الإنسانية، بل تطويع المصادر التراثية والمعرفية لخدمة التجربة القصصية والمكان هنا المتمثل (بالصندوق) بيت الأسرار الذي يخبا به التعاويذ التي خبأتها الشخصية المحورية فيه الذي يعطي تشكيلا نفسيا قبل أن تكون تشكيلا طبيعيا عن المكان الذي هو انعكاس لذات الشخصية لخصوصيته المتمثلة بالعمق والخفاء للمشاعر والإحساس المتولدة في عالم الشخصية ولصعوبة الوصول له وهو مكان لا قرار له لذلك هو مكان ألفة وحماية تبث فيه الشخصية أسرارها.

([1]) المصدر نفسه، ص 69.

([2]) مريم جبر، فريحات: قصة (صندوق) من مجموعة (فتنة البوح) ص73.

في قصة (غضب) في المجموعة القصصية (طمي) " حكت لي جدتي عن صـندوق قـديم يركن في زاوية مظلمة داخل غرفة امرأة فقيرة، قالت جدتي بان هذه المرأة لم تكـن جميلـة. ..وذات حلم رأت مناديلها المطرزة. .وتخرج زاهية تتطاير مـن صـندوقها، فهرعـت إلـى صندوقها. .فتحته. .فاندفع منه دخان كثيف تبدد عن مطيع يسألها عن حلم يحققه لها. .. فكتمت رغبتها. ..حتى ذهب المارد. .وأغلقت صندوقها على فيه مرة أخرى "[1] مثـل الـصندوق " الإنسان الداخلي الحقيقي داخل كل إنسان، وإلى الذات الذي يظل يبحث عنه طيلة حياته "[2] لقد شكل الصندوق وسيلة للكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية من خلال المكان في الغريب عن تصوراتها الذهنية، لاستغلال الصورة المكانية وتنسيقها وفقاً لحركات النفس التي تتجدد وتتلون مع كل عاطفة وأمنية تتمنى أن تحققها الشخصية في ظل الصندوق الذي يحتوي علـى أمـاني تبددت مع الريح في تحقيقها على الرغم من وجود الفرصة السانحة لكن صمتها وضعفها أمـام الصندوق بدد كل أمانيها والصندوق هنا حياتها وعالمها الداخلي الضعيف أمام مواجهة الآخرين المتمثل بالمارد.

2. المكان المفتوح

تجسد المكان المفتوح في المجموعات القصصية محور الدراسة ما بين (المدينة والقرية والطرق والبحر) وهي أمكنة قد تشكل دلالات أليفة أو معادية للشخصيات و ينطـوي المكـان المفتوح بطبيعة الحال على ما تحمله الشخصية من ملامح الهوية والكينونة والوجود حـين

([1]) مريم جبر، فريحات : قصة (غضب) من مجموعة (طمي) ص 31.

([2]) شاكر عبد الحميد : الحلم والرمز والأسطورة (دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر)، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 113.

تتحرك في المكان، فإن حركتها ترتهن بكينونتها، بمعنى أن الشخصية تحمل هوية مكانها، والمكان يشكل ملامح هذه الشخصية، ويرسم أبعاد تاريخها وواقعها ورؤاها، فتوصيفات المكان تحمّلها شخصياته المشحونة بالرموز والصور الشعرية الحالمة والدلالات، المرتبطة بالأحداث المبنيةً على معطيات الواقع. مما منحها دورا فعالا في إضفاء الحيوية والمصداقية على الأمكنة أمام المتلقي وتعالقا مع العنصر الوظيفي للمكان المفتوح بثيماته المختلفة تعاملا بوصفه محورا راسخا في مواجهة المتغيرات عبر سيرورة الزمن بالصورة التي يصبح معها المكان يلعب دور البطولة للصراع ومرتبطا بأفعال الشخصية ومواقفها.

حيث يخضع الإنسان بطبيعته إلى العلاقات الإنسانية والنظم الاجتماعية لإحداثيات المكان، وأن لجوءه إلى إضفاءه صفات مكانية على الأفكار المجردة، واستعماله التعبيرات المكانية متبادلة مع المجردة إنما يعمل على تجسيدها ويخلق حالة من الفهم لطبيعة ذلك المكان. فالمكان المفتوح كان له حضور في المجوعات القصصية ، ومن استقرائنا للمجموعات القصصية محور الدراسة، نرى ان الأمكنة المفتوحة قد تجسدت في كل من الأمكنة الآتية :

1.القرية

تجسد القرية مكانا مفتوحا يضم بين دفتيه عالما خاصا ويتوقف هذا على طبيعة الحياة في هذه القرية، وما يحمله أبناؤها من أفكار اجتماعية أو ثقافية تحول القرية إلى ذاكرة من مخزون الشخصية وتصبح حضور (القرية) مكانا موضوعيا لثيمة (المفتوح) للمجموعات القصصية محور الدراسة حسب الرؤية الخاصة والمشاعر الإنسانية والعلاقات الاجتماعية التي تحملها الشخصية في حال حضورها فيه أو غيابها عنه التي تظهر من خلالها الرؤية التي تحدد أبعاد المكان وتجعله يكتسي دلالاته الخاصة، بحيث تظهر حالة من القبول أو الرفض بين المكان والشخصية ومن ثم يعكس المكان نفسية الشخصية وخير ما يمثل حديثنا هذا قصة (شي

ما) من المجموعة القصصية (آخر أحاديث العرافة) الذي يستحـضره الـراوي الموضـوعي ويظهر جليا في المقطع السردي الوصفي على لسان الراوي بقوله : " لكنهـا تـشيخ فجـأة. ..تحملها رهبة البحر إلى قرية مسكونة بالخوف. ..فتتدثر بعباءات القبيلة وتنأى بعيدا. ..تقـول للذي رسم لها الكلمات شناشيل فرح مطرزة بألوان الشفق : " مكتوب على أبـواب قريتنـا أن العشق محظور وأن الوأد مباح وان شهريار فينا ومنا ولو غلبته واحدة. مكتوب يا سـيدي أن هذا الزمن ليس لنا والبحر وامتداد الأفق وأغنيات القمر ليست لنا " [1].

هنا القرية وشعارها تشكّل لحظات تحول في مسار الشخصية، وغالبا ما تكون مشحونة بتوتر نفسي عال، تعيشها الشخصية المحورية في ظل أجواء القرية التي تعطيها الإحـساس بالحزن والوحدة والرتابة وأصبحت مكانا معاديا لان الشخصية المحورية وجدت كيانها مجرد أنقاض لمجتمع يكبلها ولا تستطيع أن تدخل في جسد اجتماعي قاهر لهـا تحـاول الشخـصية المحورية أن تكسر ذلك السائد الاجتماعي الموجود وأن تحلق خارج حدود هـذه الحيـاة التـي تعيشها هذه القرية لكنها تصطدم بعدم القدرة على الابتعاد عن القرية وإلى جانب القرية وشعارها تتضافر مظاهر المكان المفتوح المعادي الذي يلعب في القصة دور البطولة، لأنه يعمق مأساة الشخصية من خلال تلك المظاهر من خلال المقطع السردي الآتي : " تتوحـد فـي الغربـة. يلفظها البحر كما لفظتها سهول القرية. ..تنبذها الأشجار والنوارس. ..تزدريها العناقيد في كرم البيت "[2] هنا المكان الفتوح المعادي أدى دور البطولة من خلال تفاعل مظاهر الطبيعة بأفعالها (اللفظ / النبذ /الازدراء) والشخصية المحورية في هذه الفقرة الوصفية التـي وظـف فيهـا القاص عناصر الطبيعة التي تتخذ دورا كليا معبرا عن محتواها ومبهماً بطريق الرمز في بنائها

([1]) مريم جبر فريحات : قصة (شيء ما) من مجموعة (آخر أحاديث العرافة) ص 3- 4.

([2])المصدر نفسه، ص 4.

ونموها، إذن فالمكان هنا بدا متجاوبا مع نفسية الشخصية المحوريـــة واغترابهـــا الملحـــوظ. وتشكل القرية أنموذجاً آخر لثيمة المكان المفتوح المعادي كونها البؤرة المكانية للشخصية لان القاص لا يؤثث أمكنة قصصه بصورة هندسي بمعنى انه لا يخلق لنـــا مكانـــا منعـــزلا عـــن الشخصيات بل المكان لديه ما هو امتداد نفسي للذات الإنسانية وهو رديفا تعبيريا للشخصية.

في قصة (هروب) من المجموعة(فتنة البوح) " أصغي لصوتي ولتصفيق الآخـــرين الذين يأخذهم حنيني لقرية صاروا يحفظون اسمها وشكل بيوتها وشوارعها ودكاكينها الفقيـــرة التي امتد حبر كلماتي يرسمها بكل ما تبقى من تفاصيل يحلو لتلك المرأة أن تعيد قراءتهـــا "[1] يظهر المكان في القصة مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصية، وتجري فيها أحـــداث بعينهـــا، كما أن تلك الأماكن لا تأخذ حيزا كبيرا من القاص الذي يصورها فقط بطريقة سطحية وكأنهـــا مكان هندسي، في حين تظهر هذه الأمكنة بشكل آخر في القصة تعبر عن نفسية الشخـــصية، كما يكون المكان المفتوح مكانا أليفا ومنسجما مع رؤيتها للكون والحياة حاملا بعض الأفكـــار، وفي هذه الحالة يبدو المكان كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس، كل طـــرف على الآخر القرية ببيوتها و شوارعها تتحول إلى معالم تسبح فيها الشخصية وذلك من خـــلال حالة التوحد الذي عاشتها الشخصية المحورية مع المكان لتحقيق جدلية الحضور وتكشف هندسة النص: المكان تأمل يعطي للنفس فرصة مراجعة مواقفها. فيكون لها مـــن هـــذه الوقفـــة حالـــة استبطان ذاتي يتحدد من خلالها الفضاء الداخلي القرية حيث يترادف الحنين للقرية لمكان الأليف التي حفظوا اسمها فأصبحت مشهورة كحال الشخصية التي يصفقون لها، وتتراكب طبقاتها في آن. عندها تتحقق ثنائية الداخل/ الداخل، فيكون المكان الأليف القرية فضاء مضاعفا: لإظهـــار الشخصية وكيانها.

(1) مريم جبر فريحات : قصة (هروب) من مجموعة (فتنة البوح) ص 36..

ويرتبط المكان بالزمان لأنه شكل في القصة مظهراً نفسياً لأنه يتجسد فيه وعي الشخصية من خلال مقارنة الماضي بالحاضر انطلاقا من تقاليد القرية التي يكبلها السائد الاجتماعي ويتجلى هنا دور الذاكرة واضحاً بوصفها الوساطة الوحيدة التي تجعل من اللحظات الآتية المتجددة امتداداً لمسيرة الماضي الطويلة منطلقة من نفس المكان إلى ماضي جدتها الطيبة التي ترضخ لذلك السائد ضمن إطار مكان القرية وتعود من جديد لحاضرها لكن لتظهر إنها مغايرة بشخصها ووعيها عن جدتها المجموعة القصصية (طمي) من قصة (غضب) " إيه يا جدتي....كنت أحاول استفزاز هدوئك بأسئلة شقية عن زوجك. ..كان. .وكان. .وكان. .وما كنت تمليين الحديث عنه رغم... جبروته وتسلطه ورغبته في تعذيبك.. .وأكاد اصرخ لكنني اخشي على هذه القرية أن تهتز على صوتي.. فصمت..أجلت نظري في كل ما حولي .. صغير يبدو كل ما أرى. .إلا وجهك "[1] وبما أن المكان لا يمكن أن يكون منفصلاً عن وعي الإنسان ووجدانه ارتبطت الشخصية بالقرية منبعا، وولادة، وأصولا، وطفولة، إننا نعتقد أن الطفولة هي المنبع المركزي الذي لا ينضب لتشظيات الشخصية فإن كل لحظة حاضرة يعيشها وهذا يدل على أن المكان يتأثر بفعل الشخصيات حركة الزمن، وهذا المكان بوصفه دلالة مكانية تكتسب ثقلها بوصفها دلالة رمزية، احتواء لصراع الداخلي للشخصية وهي تكثيف مكاني، ويدخل في حسابها الحس المتداخل الذي عاشته الشخصية تصارع فيها الخوف والتوجس إذ استطاع الراوي أن يعقد نوعاً من المماثلة بين شخصية الجدة، وشخصية الحفيدة العاصفة التي كانت تجول في نفس المكان لكن اثر الزمن وسع وعي الشخصية الحفيدة والتي ارتسمت من خلال أحلامه الجامحة. يحمل المكان دلالة نفسية من خلال علاقته بالشخصية.فالصورة الأولى المتعلقة بالمكان مع الزمن الماضي زمن الجدة والصورة الثانية الحفيدة صرخة القرية التي تصعد

(1) مريم جبر فريحات : قصة (غضب) من مجموعة (طمي) ص 54-55 .

بدينامياتها الانفعالية في النص من خلال رفضها لقمع السائد الاجتماعي تريد الشخصية أن تجعل المكان أليفا من خلال كسر ذلك هو صوت المرأة المثقفة وهو الصوت المحوري في القصة على المكان القرية ويكاد يخنق باقي الأصوات صوت المرأة التقليدية والأمية المتمثلة بالجدة، نتيجة لإحساس العميق بطموحها الذي يغطي مساحات علاقاتها بالواقع الاجتماعي.

2. المدينة

شكلت المدينة ا مكانا مشتركا باختلاف مواقعها، فهي بؤرة الحركة في المجموعة القصصية محور الدراسة مجال الحدث، وساحة الصراع إذ منها ينبثق وفي تعاريجها يشتد، ومع ان القاص لم يتوقف عند تضاريس المدينة ولم يعمد إلى الوصف الحسي الخارجي، فان المدينة تحضر من خلال شوارعها وطرقها وساحاتها، فالمدينة تجسد أحداث القرية عبر المرايا العاكسة المدينة كمكون هندسي معماري يحيل إلى الظلمة بأمكنته فهو يؤشر للضيق والتبعثر والخوف من المجهول وقد سجلت المدينة لقطات ومشاهدة من حياة هذه المدينة في المجموعات القصصية توهم بواقعية الأحداث فصورتها من خلال ذات الشخصية إذ يتوارى الوجود الواقعي الهندسي المرجعي للمكان ليحل محله الوجود اللغوي المتلبس بأحوال الذات، في ذلك فالمكان يرتبط بالوظيفة الانفعالية ويشحن بطاقة من الذاتية والمشاعر. ويشير هذا إلى أن البعد النفسي للمكان المفتوح داخل النص وداخل الشخصية في المجموعة القصصية (فتنة البوح) من قصة (هروب 2) " فتحت عيني على ضوضاء روحي والمدنية صامتة مثل عينيها. . لم اعتدها..كانت أقوى مني. .شرسة وأنثى تخلع روحها على كل ما تلمسه. ..أتأملها في صباحاتها غير الرتيبة." [1] لا يمثل المكان المفتوح المعادي عنصر تثبيت للشخصية المحورية لأنه لا يوجد تصالح مع المكان فهو لا يؤكد انتماءها، بقدرٍ ما يعمّق اغترابها،و تتقطع

([1]) مريم جبر فريحات : قصة (هروب) من مجموعة (فتنة البوح) ص 36.

وشائجها بالحياة في المدينة، وتدفعها المدينة وضغوطها للتعبير عن الموت الذي يخنقها من خلال تواجدها بالمكان المعادي.

تلعب الفضاءات المفتوحة دورا بارزا في قصة (خطأ في العنوان) من المجموعة القصصية (آخر أحاديث العرافة) "وأتلمس صدق اللزاب في " عجلون ".. أتنفس شيخوخة الشباب في مدينة لا تعرف أي امرأة مهملة أعانق غفلتها وأذوب في حضن كدت في غمرة حلمي بغيره أن أنسى دفنه افرش تنهيده حرى على ثغرها. .والتحم بأشيائها "[1] وهي الأماكن التي تمرّ بها عادة الأحداث العاصفة، من خلال الدلالات الإيحائية (اتنفص شيخوخة الشباب / أفرش تنهيده حرى على ثغرها) ولحظات الانعطاف الحادة في مصائر الشخصيّات. وصوره المعادية والضاغطة على الرغم من عدم ظهور ملامح تلك المدينة (عجلون) المكان يحتل سلطة جبرية تؤثر إلى حد بعيد في شبكة العلاقات وتشكيلها بين الشخصية، لأنها في المدينة تشعر بالشيخوخة المبكرة يدفعها إلى الإحساس بالقهر، فالمكان المفتوح باتساعه يحتضن انغلاقا في الشخصية يحاصرها وتعيش ظلمته، وهذه المدينة كما تُقدّم من خلال الوصف جاءت صورتها باهتة كما لو أنها فقدت ارتباطها بالشخصيات .فعلى الرغم من أنها أمكنة حضارية لها ثقافتها وتاريخها– كونها ارتبطت بقيم العلم والثقافة –إلا أنها فقدت الكثير من القيم الإنسانية " لو كان لهذه المدينة أن تنطق لرفضتني "[2] وتنقل الشخصية بين المدن علها تجد من يحتضنها" "وأعود إلى عمان ". لأنك ما سألتني إلا عن الشهادة وجميل انك لم تسألني عن إخبار بيروت " [3]وهنا الصورة قاتمة للمدينة التي ترفض من لا يمثلها بمستواها الثقافي والشخصية هنا مستواها ليس

([1]) مريم جبر فريحات : قصة (خطا في العنوان) من مجموعة (آخر أحاديث العرافة) ص 38.

([2]) المصدر نفسه، ص 38.

([3]) المصدر نفسه، ص 38.

مستوى عالي مستوى بسيط من ناحية الثقافة وحملة الشهادات ويحاول القاص في تقديمه لاسم المدنية التي يعيش فيها الأزمة هنا أزمة مكان، والمكان وجود، لذا فهي أزمـــة وجوديـــة لـــدى الشخصية، بكل احباطات ومعاناتها. حيث نلمس صورة المدينة في القصة، تبعا لظلها الثقيل على الذات غير المثقف وانعكاسه عليها التي طالما عانت من وضع إقصائي مـــورس ضـــد وجودها من قبل ثقافة قوية بمؤسساتها وبعدتها البشرية والمادية وبخبراتها المتراكمة.

ففي قصة (ورق3) من المجموعة (طمي) " قال الشيخ : إن اخطر ما يهـــدد المدينـــة هـــو انتشار الفئران في قنوات الحضارة الموصولة عبر أحيائها، ودعاني ذات غفلة من حطاب العقل إلى أن ننسطل معا... حتى يظل الرهان قائما على أن الجحور تتسع. .ونزقـــي يـــزداد حـــدة. .وصوتي يخفت... يخفت "[1] تشكل المدينة حيزا تنمو عليه المواقف وينمو المكـــان ويتطـــور داخلها ويتلون، في شكل مشاعر ومواقف ورؤى بصرية ورؤى حلميه، إذ يـــستحيل أن تتغيـــر شخصية قصصية دون أن يتغير المكان الذي يشكل الأساس في البنية الداخلية والخارجية للقصة يرتبط بشكل من الأشكال وبصيغ وقنوات معقدة مع المكان في أبعاده ودلالاته المتعـــددة وهنـــا تشكل المدينة وقنواتها وانتشار الفئران بها شفرة رمزية منعكسة عن الذات التي تمثل تبعثـــرا وتشتتا لعوالمها الداخلية ولذلك تمردت الشخصية على المدينة لأنها فقدت اتـــصالها بالـــصفاء الروحي، واستطاع المكان أن يحقق هذا المطلب الفني من خلال كل شخصية عاكسة لمكانها..

3.البحر

يعد البحر من الأمكنة المفتوحة لأنه " العالم الكبير، في داخلنا عميق " [2] الذي يتركب من مجموعة من الدلالات باعتباره عالما غير مستقر ولا يوضع في خانة دلالية واحدة، ولهذا

([1]) مريم جبر فريحات : قصة (ورق 1) من مجموعة (طمي 3) ص 50.

([2]) غاستون باشلار : جماليات المكان، ص 72.

فأن المجموعات القصصية محور الدراسة تقف من البحر كقيمة دلالية مواقف متعددة تتعلــق بفهم القاص لهذا العالم، وحسب طبيعة حياتهم وتجربتهم الإنسانية والعاطفية، وكــذلك بغنــى عالم البحر الذي ينفتح أمام القاص ماضيا وحاضرا وأملا ورمزا وحرية واتساعا، حتــى يكــاد يكون البحر بديلا لأنفسهم وأصحابهم، يدلون له بأسرارهم ومآسيهم وهمومهم. ومن هنا نجــد أن البحر يشكل عالما تتشظى فيه الدلالات في التجربة القصصية لذلك تختلف نفــسيات كتــاب القصة في تعاملهم معه إقبالا ونفورا، وحب الطبيعة والهيام بها هو سمة من ســمات المــذهب الرومانسي، إذ أن الرومانسيين عادة ما يلجئون إليها تخلصاً من كل ما يكــبلهن فــي الحيــاة "ولاشك أن لرهف الحس وشبوب العاطفة عند الرومانتيكيين أثراً عظيماً في هيامهم بالطبيعة في جميع مظاهرها. فهم يريدون أن يستلهموها ويستوحوا أسرارها"[1].

وهذه الصورة الرومانسية للبحر قد وردت في بعض القصص التي صورت البحر على أنه مكان رومانسي للقاءات والهدوء والصفاء المفقود في جو المدينة الخانق فقد ظهــر المكــان أمامنا بوصفه كياناً مرئيا أو متخيلا وهو مكان للولادات والتحولات والانبعاثات.

يحفر المكان في أغوار الذات مسارب عميقة تبدو فيها سطوة المكان واضــحة علــى الإنسان من خلال الألفة والترابط بين الطرفين، لكن المكان من جهة أخرى وبعيدا عــن تلــك السطوة يغدو صديق ساكنيه إذ تصل الألفة بيتهما حد المشاركة في الفرح والحز (البحــر) فــي قصة (شيء ما) " البحر أمامهما يغرق في المدى... ورائحة الشاطئ المميــزة تحــرك فيهمــا إحساسا ما لم يقدر أي منهما على تحديده .... هو وهي والبحــر اتجاهــات ثــلاث تتجــاذب نظرتيهما، وخيول الضجر الحبيسة تعربد داخلها... تدق جدران صدرها بعنف "[2] " حبه للبحر

([1]) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، ص171.

([2]) مريم جبر فريحات : قصة (شيء ما) من مجموعة (آخر أحاديث العرافة) ص 2.

لم يجعله يفهم لغته كما تفهمها هي فافتقدته، وتفقده أكثر كلما داهمتها هذه الرغبة الشيطانية في اكتشاف سر البحر. ..تبحث عن سر التحولات في داخلها " [1]وأعطت للشخصية قيمة للبحـــر لأنه تقمص عالمها الداخلي والرجل لا يفهم عوالمها الداخلية لذلك عندما يبدأ إنسانها الذي تؤويه بعيدا عن عالمها تلجا إلى بحر ذاتها لأنها تقرا نفسها من خلاله والتي تحضر مجـــسدة كبـــديل معادل لحالة فقدان الرجل وهذه الحالة فجرت طاقتها الساكنة باتجاه البحر. وهنا تنطلـــق إلـــى شعريتها، والتسامي بروحها المدغمة في نسيج بحرها لعلها تجد البديل هكذا اســـتطاع المكـــان المفتوح تحقيق انزياح كامل للرمز البحر وتسامى بهذا المكان ليتطابق بالمعـــاني الكونيـــة المعلقة وكمركز للوجود والذي به وفيه تتوحد أشياء العالم المتناقضة والمتصارعة، وسيلتها في عن بعض الدلالات الفنية التي يبرزها هذا المكان من خلال بيان آثر الشخصية، ويقف البحر هنا عاملا رئيسا ومحركا للأحداث البحر ورمزا لعالم جديد يتقابل دلاليا مع رمز العطـــاء معرفـــة الكون وتجليا ته وبكل ذلك تكون عالما داخل العالم تتعانق فيه الأزمنة في حاضـــر دينـــاميكي وتنمو باتجاه الآفاق القصية.

ونقرأ هذا في أن الإنسان / الشخصية قادر على منح الأمكنة والأشياء قيمتها وأبعادها الذهنية والماورائية، وقادر على تغيير ملامحها وتشكيلها على وفق أنماط مختلفة وقادرة أيضا على ابتداع بعض أنواعها، فما أن يطأ الكائن الإنساني مكانا ما حتى تبـــدأ فعاليـــات التغييـــر ليكتسب المكان هوية جديدة فيقول في قصة تمرد من المجموعة القصصية (طمي) فـــي قـــصة (تمرد) " وحدك تكسر هواجس الأخر في داخلي. ...يكسر المألوف ويمنحني فرصـــة أخـــرى لاتوشح ألمي وأجيء. .الم أسئلتك وخوفك ومستحيلك وفي البحر ارميها ؟. . لا بحر في غابـــة

[1] المصدر السابق، ص 2.

انثرها ليس أمامي غير الاسمنت يطحن وعيي بالعالم " [1] لقد كان البطل (الرهينة) على تنافر مع البحر، باعتباره مكانا معتماً يعربد فيه الجفاف، فصار يهرب من ذلك البحر لأنه جفت فيه كل أحلامه فأصبح بلا حياة فأصبحت الشخصية مغتربة لا تعرف أين ترمي همومهـا بـسبب تحول البحر إلى ارض صلبه كالاسمنت لا يمتص أحلامها وآلامها يشكّل حداً فاصلاً بين خارج الشخصية وداخلها، وهذا الفضاء عنصر وظيفي يستخدمه السارد لتتجلى أمامه الشخصية فاقدة توازنها.

4.الشارع والطرقات

الشارع هو المكان المفتوح، المكان الذي يمر به الجميع. والذي توجد فيه الأنا متحفزة ومتوترة بوجود الآخرين. حيث تتضارب وتتقاطع الانفعالات والأهواء. وتحتد المشاعر بتوترات الأسئلة المصيرية وصراع الإرادات والمصالح والمطامع. فتبدو الأنا في حالة هـذيان وتـداع. تلتقط تفاصيل الشارع وأشياءه وهي في حالة حوار مرير مع ذاتها. فالشارع مصنع للأحـداث الكبيرة ومسرح لها. وهو الضمير الجمعي الذي يضر الرؤى والتصورات الجماعية وفـي ذات الوقت يتجلى على سطحه تناقضات الفئات والجماعات المختلفة وتبين إشاراتها بعمق آخر يمور تحت المجاري السرية التي تتفاعل لتشكل صيرورة التاريخ.يُستخدم الطريق فـي المجموعـات القصصية بشكل كبير لأنها تعدُ ميداناً لتحقيق البطولة، واصطدام القوى المختلفة، فـي الطـرق والشوارع فالشارع " صحراء المدينة، وجزؤها الزمني، وحياتها الدائبة المتحركة، ولولب بعدها الحضاري، لامتداد طاقته على مدَ الخيال ولانعطافاتهِ تحولات في الزمان والمكان[2] ولكونه بلا حدود ولا تحديات ثابتة، جاءت حركته دالة على وضع، والإشارة إليه مدفوعة بتوجه، وبمثـل

([1]) مريم جبر فريحات : قصة (تمرد) من مجموعة (طمي) ص 97.

([2]) ياسين النصير : الرواية والمكان ، الموسوعة الصغيرة (57)، دار الشؤون الثقافية بغداد، شباط، 1980، ص 93.

سيولته يصعب على الكاتب والفنان التشكيلي تجسيده إلا في حالة جعله حالة ذهنيـــة"[1]. كمـــا ويشكل (الشارع) المكان المفتوح حيزا مهما في قصة (بوح مؤجل) من المجموعـــة القصـــصية (فتنة البوح) فقد عكس الطابع العام للتشكيلة والاجتماعية للمجتمع الذي تعيش فيه الشخصية فهو من الأمكنة المتنقلة التي تمتزج في إطاره الفكرة والشارع، ولا يبرز الشارع في شيئا معـــزولا ولا منفردا ولا بناء هندسيا مجردا يحتوي على بيوت أو دكاكين وإنما يبرز بوصـــفه موقـــف الكائن الإنساني ومشاعره وانفعالاته، ويتمثل في المقطع السردي الآتي " تنتهي الطريـــق دون نبوح بحقيقة ما نريد.. وهل نعرف حقا ما نريد لكي نبوح به ؟! الطريق لا تنتهي، خطواتنـــا دائما تصنعها الطريق إلى اربد. . إلى عجلون. . . كنت قد ظننت أن طول الطريق ووعورتها تعلم المشي حتى اكتشفت متأخرة "[2] "حقيقة أن لا طريق أبدا وان خطواتنا هي من تـــصنعها "[3] الطريق بوصفه مكانا له خصوصية تشير إلى رغبة الشخصية في الخلاص لمعرفة نهايـــة خطواتها في هذه الحياة إلى أين تتجه لان الطرق كانت تستوقف مراحل حياة الشخصية فهـــي ترتبط بموضوع أزمة الهوية وأعطت اهتماما خاصا لتحولات التي تحدث في هذه الهوية ويرتبط هذه القصة تكشف وتعري تناقضات العالم القاهر من خلال مسرح المواجهات الخفيـــة، حيـــث تتوحد الذات بأرضها لتتعارك ضد قيم الاستهلاك التي تقصيها. فيكشف الراوي عـــن تفاصـــيل أزمته وضعفه وانهزامه، عندما تنتهي الطريق ويقف دون أن يعرف الغاية التـــي يـــسير إليهـــا والمكان الطريق يهرع إليه كل إنسان يرسم لحياته هدفا وقد يغدو الشارع وصفا لحالة تمر بها الشخصية المحورية وباتت بالنسبة له مصدر إزعاج وقلق، لا مكان للراحة.. مـــن اللافـــت أن

([1]) المرجع نفسه .

([2]) مريم جبر فريحات : قصة (بوح مؤجل) من مجموعة (فتنة البوح) ص 50..

([3]) المصدر نفسه، ص 51..

الشخصية تتفاعل مع المكان المعادي وتداعياته، بل إنه ينفتح على أمكنة متعددة، إن فاعلية المكان تتجاوز مدركات وعي الشخصية، ويرجع ذلك إلى عمق ارتباط الذات بهذا المكان، فبؤرته التركيبية والفنية تأسست من رحم هذا الارتباط الرحمي. كما أن آلية تفاعل الشاعر مع المكان الأليف تتوحد –في الغالب– فتبدو الأمكنة في فاعليتها ذات طبيعة نسقيه متناغمة،

الرحيل (رحيل 1) من المجموعة القصصية (طمي)" رأيت الطرقات خالية فرسمت مواضيع خطوات وتتبعها لأصل مكانا تملؤه الوحشة "[1] " أنست بمواضع الخطوات توصلني لشجرة زملتنا ذات مساء تشريني "[2] هذه الأمكنة متشكلة بالحدس والشعور تمنح الشخصية فيها حرية لتأمل الميتافيزيقي في مكوناتها وأشكالها وردود أفعالها وهي تنسجم تماما وهوية الشخصية المنشطرة الموجودة والمتخفية [3]فالشخصية فهنا الشخصية تجد في الطرق القديمة ذاتها التي تمثل ماضيها إما طرق حاضرها تملؤها الوحشة والفراغ يبدو أن علاقة الذات الشاعرة الحميمة بالمكان ساعدت بالدرجة الأساس على تشكيل جماليات مبعثها عملية التفاعل مع المكان وذلك من خلال إضفاء كمٍّ من الشحنات الانفعالية في قالب فني مكثف يعكس حلم الشخصية وارتباط خياله بالمكان، وإلى حدٍّ يجعله يتخذ من الأمكنة الأليفة عتبات نصية، كما نبين لاحقاً، ووصف آخر للشوارع ينقله حيث يتم التركيز على الشخصية يعد الشارع من تركيبة المدينة، ومكونا من مكوناتها الأساسية ولقد أسهم إسهاما كبيرا في توضيح المسار الطبقي للشخصية وكشف أغوار نفسه الرافضة لمبدأ البقاء بمكان لا تتأقلم معه فتقع في صراع المدينة والقرية، على نحو ما يظهر في الفقرة التالية (أن لك أن تموت) في المجموعة القصصية (آخر

([1]) مريم جبر فريحات : قصة (رحيل 1) من مجموعة (طمي) ص 57.

([2])المصدر السابق، ص 58.

([3]) ينظر: ياسين النصير : **التجربة والوعي (في القصة الأردنية المعاصرة)** دار الكرمل، عمان، 1994،ص 98.

أحاديث العرافة)" شوارع عمان في مثل هذا الوقت تكون مرصعة بشتى أنواع المركبات التي تسير ببطء شديد يزيد من حشرجة البطون الجائعة التي ترقد بضمور خلف الموقد" [(1)]" تطلب إليك أن ترجع هذا إلى زمن آخر كادت الأيام تنساه وأنت الآن في منتصف الطريق. .. أن أردت الرجوع فعليك أن تقطع مسافة تعادل ما قطعته في رحلتك منذ ذاك الزمن وهي ذات المسافة المتبقية لتتوغل أكثر في السقوط ؟ في العبث ؟ "[(2)]و" المكان الذي نحبه يرفض أن يبقى منغلقاً بشكل دائم، إنه يتوزع ويبدو وكأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستوى الحلم والذاكرة " [(3)]لم يعد المكان في القصة يحمل معنى الحيز لأن علاقة الشخصية بالمكان علاقة متشابكة الفاعلية، وعلاقة مغروسة في أعماق الشخصية المحورية التي تتوق للقرية لكن وضعها الاجتماعي والثقافي لا يتناسب مع القرية فيحاول أن يتأثر بالمكان الجديد المدينة ويتكيف معه لكن المدينة مع اتساعها وتحضرها إلا أنها شكلت للشخصية صراعا ومكانا معاديا لراحة نفسه فإما يعود للقرية ليجد راحته أو يبقى بالمدينة فلا شك في أن الشخصية في ارتباطها بالمكان الذي يقتلها ولا يمنحها ديناميكية التفاعل، ولا يضفي عليها أبعادا جمالية كما أن الانجذاب إلى المكان واستنطاق دلالاته.

([1])مريم جبر فريحات : قصة **(آن لك أن تموت) من مجموعة (آخر أحاديث العرافة)** ص 75.

([2]) مريم جبر فريحات : قصة **(آن لك أن تموت من مجموعة (آخر أحاديث العرافة)** ، ص 78.

([3])غاستون باشلار : جماليات المكان، ص 72.

الفصل الثالث

النسيج اللغوي والبنى السردية

أ. النسيج اللغوي

شكل النسيج اللغوي الأداة الفعالة في القصة القصيرة؛ لأن" كل ما في نسيج القصة مـــن لغة ووصف وحوار، يجب أن يقوم على خدمة الحدث، ويساهم في تصوير الحدث وتطوير هو يجسد النسيج اللغوي المتن النصي للقصة الذي يجسد الحدث؛ لأنه يشكل الشخصيات ويتنامى بها في اتجاه تحقيق الأثر الكلي للنص القصصي." [1]، وفيما يأتي عرض عناصر نـــسيج القـــصة، وسنتناول الموضوع من حيث (التمثيل التعبيري / والوصف / والحوار).

1. التمثيل التعبيري

ينظر إلى لغة القصة على أنها المشكل الأساسي في البناء القصصي؛ لأن اللغة ليـــست أداة إيصال بقدر ما هي أداة إنتاج والنسيج الذي تتحد به جميع العناصـــر"[2]؛ لأنهـــا تتجـــاوز" التعامل العام للغة إلى استخدام له خصوصيته يمتاز بتغاير مستويات الأساليب بين الأدبـــاء" [3]، وتحقق هذه الخصوصية للغة غايتين جوهريتين: إحداهما تتصل بالنص الأدبي للقصة القصيرة والأخرى بالمتلقي، إذ تمكن اللغة القاص من تشكيل صور تتلاحق في النص، وفي ضوء هـــذا توظف من أجل أبعاد معرفية تترك آثارها على المتلقي لتمكنه مـــن إدراك واقعـــه ومـــساهمته الفاعلة في تغييره ومن هنا فإن اللغة تؤكد تفاعلها في ضوء سياقها، بحيث يخدم نسيج القـــصة

---

(1) ينظر: رشاد رشدي: **فن القصة القصيرة**، ط2، دار العودة، بيروت، 1975، ص 97.

(2) ينظر: محمد صالح الشنطي: **أفاق الرؤية وجماليات التشكيل:مداخل نظرية ومقاربات تطبيقية في القصة السعودية القصيرة**، (د.ن) حائل ،(د.ت) ص 461.

(3) كريم الوائلي: **المواقف النقدية: قراءة في نقد القصة القصيرة**، ص203 .

القصيرة؛ لأن النص يسمح بالوجود المستقل لعناصره عن بعضها البعض، فهو جملة كبيرة واحدة وبنية دلالية متماسكة، لها إطارها وأبعادها وألوانها الخاصة لذلك تعد اللغة رابطا لمفاصل عناصر نسيج النص ومكونًا أساسًا لبنية أي نص سردي، فمن خلال التحرك الحر والمتمكن داخل هذه المكونات، أمكن إنجاز تشكيلات أسلوبية متطورة تشكل بمجملها فنية الخطاب الأدبي بأكمله[1]. وتحقق خصوصيته بتغاير مستويات الأساليب بين الأدباء.

ترتكز لغة القصة على إيثار الكلمات بطاقاتها التصويرية التشكيلية، وتقوم اللغة القصصية على مستويين من التصوير؛ الأول هو المستوى الدلالي للفظ، ويسمى المستوى الظاهري والثاني المستوى الضمني، تعبر عن رؤية القاص [2]، ومن أجل تحقيق هذا" تتحول اللغة إلى مادة للعمل الإبداعي حين تنتقل من كونها نظاما صوتيًا سمعيًا إلى نظام بصري. ثم تستغل أبعاد اللغة الأخرى ووظائفها المتعددة الصوتية الدلالية، البصرية، التواصلية، الإبهارية، الزخرفية "[3] من خلال الكلمة إلى خلق حركة بواسطة الصور المتتابعة وضرورة حضور هذه الصور وتأثيرها في مخيلة المتلقي وتستند اللغة في القصة القصيرة على الإيجاز والاقتصاد في الكلمة، وتعتمد جملاً قصيرة تؤدي فيها كل كلمة دورها الفاعل في الأداء، ويقودنا هذا من ثم إلى أنَّ القصة القصيرة فن مضغوط لا يستقيم فيه الأداء بالإسهاب، وإنما بثراء الكلمة، وتركيز العبارة، وبالإيحاء الذي تنطوي عليه الصور المتتابعة التي تسهم في تصوير الشخصية ومواقفها على أرضية الحدث[4]. و ما دامت اللغة مشروطة ببنيتها الصوتية والنحوية والدلالية، فإن عين

([1]) ينظر: ياسين النصير: **الاستهلال : فن البدايات في النص الأدبي**، دار نينوى، دمشق، 2009، ص 22.

(2) ينظر: ناصر يعقوب: **اللغة الشعرية (وتجلياتها في الرواية العربية)**، دار الفارس للنشر، بيروت، 2004،ص 79_ ص 184.

(3) كمال أبو ديب: **اللغة مكونة من الوعي الحداثي: لغة النص ورؤيا**، مجلة نزوى، العدد الأول، عُمان 2009.

(4) ينظر: كريم الوائلي: **المواقف النقدية: قراءة في نقد القصة القصيرة**، ص205

دارس الأدب تتجه، قبل كل شيء، إلى المظاهر اللغوية في الأدب، أي إلى هذه البنى الصوتية، والنحوية، والدلالية، لوصف العلاقات القائمة بينها، بشرط ألا ينسى هذا الدارس أنه أمام نص أدبي، وليس نصا يستعمل اللغة المعيارية العادية. وتبدأ فرادة الأدب ومن هنا فان اللغة الشعرية لا تتحدد إلا من خلال وظيفتها البنائية داخل العمل الأدبي وهي وظيفة مزدوجة في بعدها.

غرضي في هذا التقديم أن أعرض تقنية من التقنيات الشعرية التي وظفتها القاصة في مجموعاتها وهي تقنية (الانزياحات اللغوية) لأستخلص منها سبل بلورة اللغة الشعرية وتحول اللغة من نظام صوتي إلى نظام بصري، حيث أظهرت من خلال نماذج تطبيقية أن اللغة عند هذا القاص كشفت عن تجاوز، فهي وسيلة للإيحاء وليست أداة لنقل معان محددة، فكانت اللغة عنده هي الوسيلة والغاية في آن واحد؛ لأنها أسست من خلالها خطابه القصصي المتميز.ولعل تركيزي على اللغة يعني شيئًا واحدًا، أنها المفتاح والأداة التي تجعل النص ينفتح على عوالم شتى حيث يتشكل المضمون وفق رؤى انزياحية، سنعرضها في مبحثها الآتي:-

أ. **الانزياحات اللغوية:** ويقصد بها"الانحراف عن اللغة العادية واختراق لها"[(1)] وهذا الانحراف ينطلق من اللغة الشعرية التي لا تتحقق إلا على مستوى التركيب، الذي يقوم على خرق منطق العلاقات المألوفة في اللغة العادية، عن طريق الانزياحات التي يحدثها بين الكلمات والجمل والمقاطع،... ما فرض منطق التطور لطاقة اللغة في تجاوز التعبيرية الخطابية إلى لغة بدلالاتها الإيحائية قد انتقل بالمتن النثري من نثريه الشكلية إلى شعرية تدفع بالقارئ إلى التوتر بدل الارتخاء محوله إياه عن طريق المعارضة إلى نص مفارق: في أسلوبه ودلالاته لإثراء

---

(1) ناصر يعقوب: **اللغة الشعرية**، ص 79.

المعنى وتوسيعه في بنائية النص لإثارة وعي المتلقي وتحفيزه على البحث عن تلك المعاني التي تقف خلف النص، التي تجسد رؤية القاصة [1].

ونرى أن استعمال الكلمة في غير ما وضعت له هو خرق اللغة لإثبات القيمة الدلالية على اعتبار أن الانزياح للغة يحاول استغلال كل طاقاتها المعجمية والصوتية والتركيبية والدلالية ومن تواشج هذه العناصر تنبعث الوظيفة الجمالية بوساطة الخلق التصويري الذي يكون معادلاً لانفعال الشاعر، هذا الانفعال الذي يحث الخيال على إعادة تحليل البناء اللغوي وتركيبه وذلك ببث حيوية مخصبة في الحياة الجميلة الهادئة الزاهية في أعراق تلك العلاقات التي يزيل عنها رتابتها، وينفض نمطيتها بعد أن فقدت اللغة مجازها اللصيق بها في نشأتها الأولى [2].

ونمثل من خلال قصة **(خطأ في العنوان)** على تقنية الانزياح في المقطع الآتي:" آب على أواخر عتبات العام يحترق،...وهم يبررون احتراقه بأجهزة وخرائط تحاول إلغاء يقيني إنما هذا الاحتراق بعض اشتعال الهشيم في صدري..ماذا لو تسنى لآلة صماء أن تستوعب تحولات امرأة تتكور مثل كرة المطاط داخل جسد يحترق" [3] ولغة القصة التي بين أيدينا لغة كثيفة، وهي قصة تتبنى لغتها الانزياح الدلالي، من خلال كلمات (آب على أواخر عتبات العام يحترق)، وهنا اتخذ الانزياح دلالة لغوية مغايرة للمعنى الأصلي، وأواخر شهر آب أصبحت تمثل عتبات جهنمية تحرق بداخلها الشخصية كحال (المطاط داخل جسد يحترق) هنا الانزياح يكتسب قيمة فاعلة لكونه تكنيكا أسلوبيا ساعد في الكشف عن انفعالات الذات وأحساسيها أمام قضية كبرى

---

(1) ينظر: محمد سالم: **مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر**، ص 60.

(2) ينظر: صلاح فضل: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987، ص 247_ص248.

(3) مريم جبر فريحات: قصة **(خطا في العنوان)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 9.

أيقظت مشاعرها وأسهمت في اضطرابها،...ضمن بنية متشابكة لحمل هذا الاضطراب النفسي وبثه لتكون اللغة ذات دلالات متشعبة ومتوهجة تخرج عن متوقع الحدث. حيث أصبحت عتبات آب تمثل زمنا متحركا، وبحركته تتحرك الأشياء تولد توترًا وتكشف عن رؤية الشخصية المتقدة داخل النفس، وتتضح بؤرة الأزمة لدى الشخصية من خلال استمرارية حركة الأفعال وتكراره (يحترق) فضلا عن دلالاته المتمثلة بـ (اشتعال الهشيم في صدري)الذي منحة انعكاس الزمن على الشخصية صورة حيوية مأخوذة من العالم الإنساني مجسدة تستنفد كل طاقاتها التصويرية والإيحائية والموسيقية، خرجت عن مألوفها تحكي صراعا على الدوام من خلال تراكيب تحمل عمقا في الدلالة.

وتمثل العلاقة الجدلية دورًا أوضح وأكثر حركية في لعبة الثنائيات الضدية، وقد ينشأ الانزياح من مفردات اللغة التي تحتوي الثنائيات الضدية[1] كما في قصة (**الجدار 1**)" شخصت عيناه في سقف الغرفة..السقف ينخفض..ينخفض حتى يكاد أن ينطرح أرضا ويطوي هذه الكومة المشتعلة لحيلها رمادا يتناثر حول كتلة حجرية تتمدد على سرير من صقيع" [2]وتشكل الثنائية الضدية إشارة واضحة للعلاقة القائمة بين الذات والآخر التي تنبثق من"المستوى الفكري وهو الموقف والرؤية الانحرافية في الشعرية التي هي تغيير وتحريف وزعزعة وليست اطمئنانًا، وهي ليست موقف القبول والمصالحة (التلاؤم) وإنما موقف الرفض والتغيير"[3] من خلال كلمات أعطت تلك الإشارة (الكومة المشتعلة / والكتلة الحجرية تتمدد على سرير من صقيع) فالاشتعال والصقيع يشكلان فجوة توتر، لا علاقة امتزاج فيها؛ لأن الكتلة الحجرية المتصلبة

---

(1) ناصر يعقوب: **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية**، ص 129.
(2) مريم جبر فريحات: قصة (**رمل**) من مجموعة (**فتنة البوح**)، ص 108.
(3) كمال أبو ديب: **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص 69.

بصقيعها الذي لا يكترث الاشتعال لها فضلا عن أن الكومة تعطي دلالة تراكمية لذلك الاشتعال تتمثل بالاضطراب والتقلب بينما تدل الحجرية على التصلب والثبات، وهذا يوثق مبدأ الضدية التي تؤكد هذا التوتر.

2. الوصف

الوصف في المصطلح الأدبي هو": تصوير العالم الخارجي أو العالم الداخلي من خلال الألفاظ، والعبارات، وتقوم فيه التشابيه والاستعارات مقام الألوان لدى الرسام والنغم لدى الموسيقي وتقوم اللغة مقام العدسة التي تكشف جوانب مختلفة من الموصوفات؛ لأن الكلمة في ذاتها لا تتغير وإنما يتغير موقعها في الجملة من ناحية وموقع قائلها من ناحية أخرى، وفي كل موقع تكشف الكلمة طبقة جديدة من طبقات الوجود في الأشياء الموصوفة [(1)] فضلاً عن كونه" الخطاب الذي يسمّ كل ما هو موجود فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه" [(2)]، بمعنى أن الوصف هو الآلية الفنية التي يستطيع القاص من خلالها تسليط الضوء على التفاصيل الجزئية لمظاهر الأشياء أو الأماكن أو الشخصيات ورسم الملامح الداخلية والخارجية"، وبشكل عام فإن الوصف لون من التصوير لكنه لون من التصوير بالكلمات تقدم فيه العناصر المرئية للعالم الخارجي من أشكال وألوان وظلال والعناصر غير المرئية من أصوات وروائح ويبقى الوصف عنصرًا تشييديًا يعمل إلى جانب السرد محافظا في الوقت نفسه على استقلاله[(3)] عبر تقنية الوصف التي تعد وسيلة تلتحم به كل العناصر المكونة

---

(1) جبور عبد النور: **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص293.

(2) عبد اللطيف محفوظ : **وظيفة الوصف في الرواية**، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص60.

(3) ينظر: محمد عبدالله القواسمه: **البنية الروائية في رواية الأخدود(مدن الملح) لعبد الرحمن منيف**، ص101 .

للحمة النص، فتكمل الوحدة العضوية للعمل وتصبح الأجزاء مرايا تعكس بعضها بعضا لتقـديم الصورة المجسمة الجديرة بأن تكون محط أنظار المتلقي.

وتتصل تقنية الوصف بعناصر البنية القصصية، فلغة الوصف تجسد المكان، وتـصف الزمان، وترسم الشخصيات، وتستبطن دواخلها بنية النص، لأنه يدخل في عمق التجربة التـي يعبر عنها القاص بما ينسجم مع غايته الإبداعية، وهنا لا بد من تحديد وظائف الوصف بـشكل دقيق إذ إنه يقوم بوظيفتين أساسيتين تتمثل الأولى بأنه يلعب دورًا في بنـاء الشخـصية وبنـاء الحدث وخدمة بنية السياق السردي بصورة عامة (1) أما الوظيفة الكبرى الثانية فهـي الوظيفـة التفسيرية الرمزية التي تقتضي أن يكون الوصف مثيرًا ومبررًا في الوقت نفسه(2). فضلا عـن إعادة خلق للأشياء في البيئة التي تجري أحداث القصة فيها وتكوين نسيجها. ومن المتفق عليه أن على القاصة أن تقدّم الأشياء الموصوفة، ليس كما تراها هي، بل كما تراها شخصياتها، ويقدم الوصف بلغة شخصياته لكي تحقق شيئاً من المنطقية الفنية، لأن الشخصية هـي التـي تـرى الشيء وتصفه وتتأثر به وتؤسس لوجود حدث يسيطر على كافة العناصر ويقودها نحو الفكرة.

وتشكل اللغة تركيبة قائمة على تفجير ما يدور على أرضية الحدث من مشاهد وصفية للشخصية والمكان بكل ما تحمله من معاني وطاقات تعبيرية فياضة من المشاعر والأحاسيس الانفعالية المتدفقة في أرجاء الصور والمشاهد، من خلال صور والأخيلة وأحلام اليقظة، كمـا في قصة (آخر أحاديث العرافة) في وصف شخصية (العرافة) في المقطع الآتي : " هـي ذي مرة أخرى تتأملك بوجهها المهمل وعينيها اللتين تلتمعان كبقعتي سراب في الأرض الخـراب..

---

(1) ينظر: نجوى الرياحي القسنطيني: **في نظرية الوصف الروائي دراسة في الحـدود والبنـى المرفولوجيـة والدلالية**، دار الفارابي، بيروت، 2008، ص 37.

(2) ينظر: صلاح فضل: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ص 440-441.

.. وتلوذ بصمت يحزنك يحرك العروق المتجمدة على ظهر يدك.. ترتدين على نفسك لتسمعي صدى السنين العجاف وصوت طيور الشؤم تزعق داخلك " [1] أن لوحة الوصف هنا جاءت لتعكس صورة الشخصية، فكل شيء فيها يدلل على الموت والضياع والمحل عبر تضاريس الشخصية الجسدية للعرافة (وجهها المهمل وعينيها كبقعتي سراب في الأرض الخراب والسنين العجاف) حيث أعطت تلك التضاريس صدى في نفس الشخصية التي تقابل العرافة انعكاسا تجلى من خلال الكثافة اللغوية الوصفية في دواخلها من خلال (صوت طيور الشؤم تزعق داخلك) زيادة عن (العروق المتجمدة على ظهر يدك) هذه العروق تحمل حزنا بداخلها أتى من خلال النظرات الاستشرافية للعرافة عبر عينيها اللتين تلتمعان بسراب في الأرض الخراب التي ستزعق فيها طيور الشؤم للشخصية التي تقابل العرافة فمع أن الوصف هنا جاء قصيرا جدا لكنه استطاع أن يجسد الشخصية بشكليها الخارجي والداخلي في آن واحد من خلال اللغة الوصفية التي تمتلك إمكانات إيحائية متعددة، تساعد على اقترابها من اضطراب الأعماق من أجل محاولة تقديم بعض غوامضه وهكذا فإن الاستعانة باللغة الشعرية والرمز والتصوير يعين القاص على التعبير عما لا يمكن التعبير عنه في منطقة الوعي بطريقة مباشرة، بل يتحتم التعبير عنه بطريقة انطباعية رمزية مكثفة.

وتلعب الصور الوصفية من خلال حركة أفعالها الحركية في قصة التي توحي بالذبول والفناء والضعف للشخصية عبر إطار الأفعال في قصة (خطوات 2) من المجموعة القصصية (طمي) " أعادت ترتيب شعرها مرة أخرى. حينما أهداها قارورة العطر قبل عشر سنوات، قال لها بأنه يتمنى أن يراها وهي نائمة بينما شعرها الكستنائي ينسدل على وسادتها.. .تأملت خطوطا داكنة تتسلل أسفل جفنيها، ابتلعت ريقها وتوجعت نحو فراشها.. رفعت الغطاء ذا

(1) مريم جبر فريحات : قصة (آخر أحاديث العرافة) من مجموعة (آخر أحاديث العرافة) ص 107.

الملمس الحريري، وقبل أن تلقي جسدها تذكرت أنها لم تغلق البـــاب بالمفتـــاح أمـــسكت بيـــد الباب... ضغطت عليها قليلا فانفتح أطلت برأسها إلى الخارج قليلا. كان مدخل العمارة مظلمـــا وأصوات تتدافع من هنا وهناك.. .فرشت شعرها على الوسادة وتمددت باسترخاء "[1] و يبـــدو هذا المقطع القصصي هنا مشحوناً من خلال أفعال متزاحمة زمنياً متداخلة من حيث الحدث من مثل (تأملت، تتسلل، ابتلعت، توجعت، ضغطت، أطلت، تذكرت، لم تغلـــق، تمـــددت) فلا يكاد الفعل يستقر لحظة في حيزه الزماني حتى يضائقه آخر، كما يظهر في الأفعال المدونة على الرغم ممّا لهذا التداعي من أهمية في تشكيل صور شعورية مشخصة متناسقة، تولد مـــن المحسوسات صورا محددة يرسمها تأملات المنظر الحسي والتعبير لما لها تـــأثيرا فـــي إبـــراز التوجع والوحدة والتذكر للشخصية من خلال حركات دلالية وصفية تتحكم بها أفعال ساكنة في معظمها ولكنها تلبي حاجة الإبطاء والإضاءة لكوامن الشخـــصية فـــي مـــستوييها الإنفعـــالي، والبصري، فالصورة الانفعالية البصرية هي التي تصور انفعـــالاً ألـــم بالشخـــصية، أو حالـــة وجدانية تربط الشخصية بالموضوع المصور، والأصل الحسي لا يغيب عن هـــذه الـــصورة، يوظف فيها المشهد الوصفي لحركات الشخصية إذ إن الحس هو وسيلة إدراك الإنـــسان للعـــالم المحيط به.

ولاشك أن ثمة علاقة حميمة بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه، فالمكان يعكس سلوك الفرد ومشاعره وأحاسيسه، وهو الذي يحدد طبيعة الشخوص وسماتها ولا يقتصر هـــذا الأمـــر على وصف المكان بأبعاده الجغرافية فحسب، بل يمتد ليشمل مكوناته وأثاثه فـــالجمع إذن بـــين وصف المكان ووصف ما يتضمنه من أشياء، ضرورة فنية يقتضيها أيهام القارئ بواقعية مـــا يقرأ لأنه لا يمكن الجزم بان جميع ما يذكر من وصف وبالأخص إذا كان متعلقاً بمكان ما قد تم

---

(1) مريم جبر فريحات : قصة (الخطوات 2) من مجموعة (طمي) ص 43- ص44..

على صورته الحقيقية، ولعله لا يوجد أصلاً في واقع الشخصية القصصية بل هو مــن ابتــداع مخيلة الراوي، شأنه شأن بقية مكونات النص التي يمكن أن يطرأ عليها الجانب الخيــالي دون استثناء.

من هنا جاء اهتمام القاصة بجزئيات المكان والأشياء التي تتعامل معها شخصياتها، وهو ما نستطيع أن نلتمسه في وصف الشخصية لبيت أمها بكل تفاصيله كما في قــصة " كانــت الطرقات أكثر تهيؤا من بيتي.. والعربة ذات النافذة المتعبة لا تغلق.. المسافات والطرقات وبين الأم والذاكرة التي انفتحت على غير ما هيأت له.. هذا بيت أمي، هنا تجلس، هنا تنام، هنــا تتوضأ،. . .هذه قنطرة البيت وهذه باحته وهذا السور العتيق.. ...نافذة صغيرة واحدة في أعلى الجدار وستارة خفيفة.. بضع مقاعد تتوزع هنا وهناك.. سجادة أشــبه مــا تكــون بحــصيرة. والمصطبة ما زالت ناعمة ولامعة. العناية بالمصطبة هنا تشبه عنايتي بعتبة بيتي.. . شربنا من ماء الأم معا وتوضأنا وأقمنا صلاتنا الأولى التي لم تكتمل "[1] خطوات هكذا يأتي تحديد ملامح المكان الذي تصفه الشخصية، إذ نرى أن ثمة تلائماً وانسجاماً بين قدم المكان وبساطة زوايــاه من جهة وطبيعة هذه الشخصية من جهة أخرى من جهة كما نرى اثر وصــف المكــان علــى الأحاسيس الداخلية للشخصية، فتمتزج الرؤى والأطياف مع زوايا المكان مكونة هذه الــصور هذا التقاطب الحاد في حياة الشخصية في بيت أمها وبيت زوجها الذي يفتقد للمنطقة الوســطى حيث تظهر اللغة المشاهد الوصفية المكانية بدلالات انفعالية، وهذه الوظيفة الانفعالية هي التــي تفرز هذه الحدية في التقاطب إذ إن هناك تجارب شعورية معينة تثير انفعالات شعورية خاصة، إن الصورة السوداوية الكئيبة التي هيمنت على أرجاء هذا المكان من خلال نفــسية الشخــصية

---

(1) مريم جبر فريحات : قصة (خطوات) من مجموعة (فتنة البوح) ص 31.

نتيجة تخافت جذوة الحياة مع زوجها مما أدى إلى اغترابها الذي انعكس على المكان الذي بدا متجاوبا مع نفسية الشخصية وحزنها الملحوظ والوصف هو الذي ساعد على تبيان ذلك.

ويهيئ الوصف أرضية المكان لكي تكون مسرحا للأحداث التي ستقع فيه لكنه في بعض الأحيان يعطي، وصفا تقريريا ساكنا، لا يتوقف إلا عند المكونات الطبيعية للمكان، وهي مواد جامدة، لا توحي بأية دلالة، إنه وصف لذاته يؤدي وظيفة قائمة بذاتها تتمثل برسم الملامح الخاصة للمكان فقط. كما في قصة (الدائرة " إلي.. وإلى كل المخدوعين.. ") " الزميل الذي اشتعل بتنظيف زجاج نظارته بقطعة قماش رقيقة ذات لون رمادي.. نعم، لونها رمادي لمحته وهو يعيدها إلى جيبها بكل هدوء أعاد النظارة إلى عينيه "[1]وتشمل الصورة الوصفية في رسم الملامح الخارجية لبعض الشخصيات، حيث قام الوصف بأداء وظيفة أساسية إذ يقوم الوصف بوظيفة إبراز واقعية الحدث من خلال عدسة الوصف الدقيقة التي تظهر مدى أهمية تقنية الوصف التي تهيئ إلى رسم ملامح الواقع حتى لو كانت ملامح خالية من أي نمو لحركية الحدث.

3. الحوار

يشكل الحوار عنصرًا مهمًا من عناصر الكتابة القصصية لأنه"كل ملفوظ مشترط بمتكلم ومستمع، وعند الأول فيه التأثير على الثاني بكيفية ما"[2]، وبما أن" اللغة أداة الحوار، وجب أن تكون عامل بناء في الفن القصصي وعامل تعبير عن الأفكار والآراء"[3] وهو عامل أساسي في دفع العناصر السردية إلى الأمام حيث يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل القصصي معطيا له

---

(1) مريم جبر فريحات : قصة (الدائرة) من مجموعة (طمي) ص 33.

(2) تزفيتان تودوروف وآخرون: **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ط2 ت : أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة ، 1989، ص 39.

(3) يوسف الشاروني: **القصة القصيرة : نظريا وتطبيقيا**، دار الهلال، مصر، 1977، ص65.

تماسكًا واستمرارًا حيث إن الحوار هو عماد المشهد وواسطته في تسليط"الضوء والأهمية على جزء زمني من حركة الشخصية وفعلها الحدثي فيكون الحوار نافذة لمرونة يحتاجها البناء السرد" بوصفه صناعة فنية وأسلوب فني يستخدم الكلمات والجمل التي في الحياة، ويصنع قولًا مختلفًا ويتخذ شكلًا جديدًا من الخطاب هو الخطاب الفني، فالخطاب في القصة خطاب فني يستخدم اللغة التي هي مؤسسة اجتماعية [1].

ويجب أن تعبر الأداة الحوارية عن واقع الشخوص لذا ينبغي أن يتسم الحديث فيها بالموضوعية والإيجاز والإفصاح، وإنّ أهم غرض يؤديه الحوار في القصة القصيرة، هو تطوير موضوعها للوصول بها إلى النهاية المنشودة، فالحوار يخفّف من رتابة السرد، ويريح القارئ، ويبعد عنه الشعور بالملل، ويساعد في رسم شخصيات القصة، وتصوير موقف معيّن أو صراع عاطفي، أو حالة نفسية، كالخوف أو الكبت أو الغيرة. ومن هنا فقد امتد الحوار ليشمل مساحة واسعة ليكون –الحوار– مفسرًا تارّة ومعلقًا مدركًا جيدًا كما أن وظيفة الحوار تتجلى السير بالعقدة، أي تقدمها أو تدرُّجها أو تسلسلها. ويسهم الحوار بنمطيه في بناء لغة تتشكل فيها" النزعة القصصية الممسرحة نزعة تساهم في تحريك الحدث بالشكل المسرحي، حيث تغدو الكلمة صورة والزمن صورة تحيطها تقنيات مفسرة بجوانبها ولأبعادها من دون طغيان أو زيادة صورة أو لأقل مشهد حياتي أكثر مما هو مشهد مسرحي يمثل صراعًا [2]. ويعكس الحوار بنمطه الخارجي صورة الشخصية بهيأتها الطبيعية، لتقدم أفكارها ورؤيتها"من خلال النزعة المسرحية التي تمثل خلفية تصويرية للشخصية والحدث والفكرة.

---

(1) ينظر: فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ،1999، ص28 – ص 29.

(2) ينظر: موريس أبو ناصر:**الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، دار النهار، بيروت، 1979، ص 105.

وتشكل اللغة الركن الأساسي لتقنية الحوار؛ لأن باللغة تنطق الشخصيات وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ والحوار جزء فني من كيان أدبي تتوافر فيه العناصر الأدبية المتكاملة [1] كما في قصة **(إعلان موت1)** للمشهد الحركي والحواري الذي دار بين (الطالبة) و(رجل الأمن الجامعي) تنقله لنا بلسانها بوصفها الشخصية المحورية في القصة من خلال المقطع الحواري الآتي":- أنت طالبة هنا....في الجامعة؟(سألني وهو يتأمل البطاقة التي في يده). / -نعم./- في كلية؟/-الآداب./أين بطاقتك الجامعية/- لا أدري نسيتها."[(2)]؛ إذ أن بناء المشهد الحواري الذي أكسب الأحداث حضورًا مجسدًا بفضل التشديد على الحوار كوسيلة خطابية أساسية الأمر الذي يستدعي خلق مشهد مباشر تتوارد فيه أقوال الشخصيات لمعرفة ملامحها ورؤيتها لذاتها ولمن حولها من خلال المقطع الحواري على مستوى الشخصية الفكري والثقافي حيث قامت بادوار تمهيدية تفسيرية للحدث والشخصية.فضلا عن كونها ملمحا جماليا.

يغدو الحوار هو المحرك لدينامية الأحداث، كما يصبح التأويل ضرورة للقبض على حيثيات المضمون، كما هو الحال في قصة **(تمرد)** حيث تصور لنا شخصًا قابعًا داخل نفسه يشاهد كل شيء من مرآة ذاته، حين يتفجر الحدث من الداخل متوغلاً في رحلته عبر النفس في سرد يفيض بكوامن الذات. فتظهر ما تبطنه الشخصية، ويبدو الملمح النفسي واضحًا،مما يساعد في الوقوف على إشكالية التركيب للشخصية المصورة في المقطع الآتي:" صوت أمي أقرؤه في حركة شفتيها، ويخيل لي أنها تعلن تذمرها مما أنا فيه أو ربما تدعو بان يغير الله حالي أو ربما تدعو الله أن يأخذني ويريحها مني،...ثم لماذا تريد هذه المرأة أن ترتاح مني؟"[(3)] نلحظ في هذا المقطع أن الشخصية تظهر من خلال مناجاتها لذاتها عن علاقتها المتوترة بأمها حين تبدأ تدريجيًا في الدخول إلى عوالم موغلة قصد محاورة الذات من خلال التساؤلات التي تجسد الأبعاد الداخلية في دقة وتفصيل، توضح موقف الشخصية من الواقع، ومن الشخصيات الأخرى،

---

(1) ينظر: فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي** ،ص31.

(2) مريم جبر فريحات: قصة **(إعلان موت1)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 88.

(3) مريم جبر فريحات: قصة **(تمرد)** من مجموعة **(طمي)**، ص 95 – 96.

وكشفت الألفاظ وتحديد الملامح العامة للشخصية من خلال قيامها على اليقظة الحسيّة من جهة، واليقظة الباطنية من جهة أخرى، والتيقظ الشّعوري.

ب. البنى السردية

تعد" الحكاية والسرد مكونين ضروريين لكل محكي، والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي" [1] ويتكون هذا المحكي من خلال ركنين أساسيين هما: (المتن الحكائي)" وهو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، التي يقع إخبارنا بها خلال العمل و(المبنى الحكائي)" يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل[2] وعلى هذا يكون السرد هو القاسم المشترك بين الركنين؛ لأن أي نص قصصي لا بد أن يتضمن كليهما، وعليه فمن الممكن أن يعد السرد الأداة المميزة للفن القصصي؛ لأن السرد هو الآلية الوحيدة التي تستطيع أن تظهر ذلك القاسم القائم على التواشج المتين بين مكوني (**القص**) و (**الحكاية**)، وبذلك يؤدي السرد مهمة تشكيل البناء الفني للحكاية، فضلاً عن إضفائه الطابع الجمالي من كل زواياه، وعرض الكيفية التي تشكل فيها عناصر القصة مع" التأكيد على الاختلاف القائم بين نظام الأحداث في الحكاية، وبين طريقة عرضها عن طريق السرد وهذا الاختلاف يشكل مفارقات زمنية يعرضها القاص ويتحكم بكيفية عرضها بما يتناسب مع تشكيل البناء الفني لعناصر النص القصصي" [3].

1. سمات سردية عامة في نتاج مريم جبر

المفارقات الزمنية

إن ترتيب الوقائع في الحكاية يختلف أحيانا عن ترتيبها زمنيا في الخطاب السردي، وحين لا يتطابق نظام السرد مع نظام الحكاية، يولد ما يعرف بالمفارقات الزمنية وهي" دراسة

(1) جيرار جينيت وآخرون: **نظرية السرد من جهة النظر إلى التبئير المشترك**، ترجمة : ناجي مصطفى منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، 1989، ص 124.

(2) ينظر: ايخنباوم بوريس: **نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)** ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ص180.

(3) إبراهيم جنداري جمعة الجميلي: **المفارقات الزمنية في روايات غادة السمان**، مجلة الموقف الأدبي، العدد 395، دمشق، آذار – 2004.

الترتيب الزمني لحكاية ما من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحـــداث أو المقـــاطع الزمنيـــة فـــي الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا يشير إليه الحكي صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك" (1).

وتتجلى تلك المفارقات من خلال" أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكايـــة" (2) علـــى الرغم من الاختلاف القائم بين الحكاية والسرد، فإن السرد ليس في الواقع سوى إعادة صـــياغة لأحداث الحكاية، للتنافر الواضح بين زمنيهما فبداية السرد لا تتطابق مع بداية الحكاية ومـــساره لا يتطابق مع اتجاهها في الزمن التصاعدي حيث" تتجلى لنا أشكال زمنية مختلفة، تعتمـــد فـــي تشكيلها وبنائها على الحركة النسجية بين زمن الحكاية وزمن الخطاب (3).

وتتوزع المفارقات الزمنية في المجموعات القصصية إلى نوعيين، النوع الأول يتعلـــق بالتداخل الزمني الذي ينتج عن تكسير خطية مسار السرد، ويلغي التسلسل والترتيب لأحـــداث الحكاية ويعرضها بطريقة تختلف تمامًا عن طريقة عرضها في الحكاية، ويتم من خلال حركتين أساسيتين؛ تتجه الحركة الأولى من الزمن الحاضر (حاضر القصة) إلى الوراء حيـــث ماضـــي الأحداث، وهذه الحركة، تظهر من خلال تقنية الاستذكار(الاسترجاع)، أما الحركة الثانية فتتجه من حاضر القصة أيضًا، ولكن اتجاهها يكون إلى الأمام عن طريق تقنيـــة (الاســـتباق) لـــذلك الحركتان تمثلان مفارقة سردية، تمنح القصة حيويتها وفرادتها، وتفسح المجال أمام نـــوع مـــن الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقًا من النقطة التي وصلتها القصة علـــى الـــرغم مـــن

---

(1) جيرار جنيت: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)** ، ص51.

(2) المرجع نفسه، ص 47.

(3) ينظر: مها القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، دار الفارس، عمان،2004،ص189.

الاختلاف القائم بين الحكاية والسرد، فإن السرد ليس في الواقع سوى إعادة صياغة لأحداث الحكاية، للتنافر الواضح بين زمنيهما [1].

وتكمن الوظيفة الدلالية في هذا النوع من المفارقات الزمنية غاية في الأهمية للنص لأنها تعتمد على الكاتب ومهارته في التعامل مع إشكالية الزمن وكيفية الاستفادة من التنافر القائم بين أزمنة النص الثلاثة (الماضي- الحاضر- المستقبل) مما يخدم هذا النص فنيًا وجماليا بحيث لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود، وإنما من حيث الصياغة والترتيب [2] كما أن عدم الترتيب بين زمن الكتابة وزمن القصة يخلق شيئًا من التشويق يتمظهر في ذلك التلهف لدى القارئ لمعرفة المراحل التي كان هذا السرد نتيجتها وسنعرض المفارقة الزمنية من ناحية الترتيب الزمني للأحداث في المجموعات القصصية محور الدراسة، كالآتي:

أ – الاسترجاع

يقصد به" كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة" [3]. ويعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص القصصي، لأنه" ذاكرة النص،هو جزء لا يتجزأ من نسيجه" [4] فضلا عن كونه" يملأ الفجوات التي يخلفها الحاضر وراءه، حين يقدّم معلومات عن ماضي الشخصيات، أو يستدرك حوادث ماضية، أو يذكر بحوادث مرت ليكررها، أو يغيّر دلالة بعضها أو يطرح تفسيرا جديدا لها" [5].

---

(1) ينظر: إبراهيم جنداري وجمعة الجميلي: **المفارقات الزمنية في روايات غادة السمان**، مجلة الموقف الأدبي.

(2) ينظر:موريس أبو ناصر: **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، ص 58.

(3) جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص51.

(4) مها القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص189.

(5) حسن البحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص121- 122.

وإن كل عملية استرجاع هي بالضرورة" مسيرة من الغموض، مسيرة من التوقفات عند محطات معينة يحددها الحاضر أي لحظات الماضي، لحظات تستعاد وتلتقط في التداعيات الذهنية أو وفق استناد جدلي إلى الحاضر ذلك الاستناد الذي يتحدد في كون الماضي يتقيد بموضوعية شعورية حاضرة بالضرورة" [1].

ولهذه التقنية الزمانية وظائف متعددة، ومن أكثر هذه الوظائف أهمية في نظر (Gerard Genet) هي التي تأتي لملء الثغرات التي تحدث نتيجة التنافر الشديد بين زمن السرد وزمن الحكاية بإعطاء سوابق شخصية جديدة تم إدخالها في النص، أو شخصية غابت عن الأنظار برهة من الوقت ثم عادت مرة ثانية إلى مسرح الأحداث فضلا عن تنوير اللحظة الحاضرة في حياة الشخصية وفعلها وكشف عمق التطور في الحدث، والتحول في الشخصية بين الماضي الحاضر وبذلك يكون لوظائف هذه التقنية دور كبير في إزالة الالتباس وتدارك صعوبة الانسجام بين المقاطع السردية في النص بسبب عدم وجود التوافق بين ترتيب الأحداث في الحكاية وترتيبها على مستوى البناء السردي[2].

ويتكون الاسترجاع من نوعين: الاسترجاع الخارجي، والاسترجاع الداخلي" فالاسترجاعات الخارجية – لمجرد أنها خارجية – لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه

(1) غاستون باشلار: **جدلية الزمن** ت: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2010، ص37.

(2) ينظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية** ص 61.

السابقة أو تلك، وليس ذلك حال الاسترجاعات الداخلية التي حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى" (1). ونبدأ بالاسترجاع الخارجي، على النحو الآتي:

1. الاسترجاع الخارجي

"وهو استرجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى " (2) أي بمعنى أنه لا يدخل ضمن حدود نقطة البداية التي ينطلق منها حاضر القصة ويظهر أنموذج هذا النمط في قصة (آن لك أن تموت) وهنا يعود بنا الراوي إلى الخلف ليعطينا جزء من المعلومات عن ماضي شخصية (أحمد)، وكل مقطع من المقاطع الاسترجاعية في هذا النوع يعد متمما للمقطع الذي قبله، بحيث يصبح شكل المقاطع كشكل الحلقات المتصلة بعضها ببعض، مما يساعدنا في نهاية الأمر على تكوين صورة واضحة ومتكاملة عن تلك الشخصية. التي تدور أحداثها حول الشخصية المحورية احمد الذي أصبح صحفيا مشهورا، يريد أن يذهب لطبيب نفسي لأنه يشعر بضيق غير أن الراوي يقطع مسار الأحداث بين الحين والآخر لينقلنا إلى ماضي تلك الشخصية، " شوارع عمان في مثل هذا الوقت تكون مرصعة بشتى أنواع المركبات. ..موجة المركبات توقفت أمام إشارة المرور شاغله الأكبر كيف يشرح للطبيب حكاتيه " (3)يقطع السرد ليبدأ بالعودة إلى شريط الماضي ليوضح معالم شخصية أحمد " من أين يبدأ ؟؟ منذ المرة الأولى التي سمعهم فيها يصفونه بأنه إنسان غير عادي ؟ أم منذ كان طالبا في أول جامعة من سلسلة الجامعات التي أبت الاحتفاظ به بكل ما في صدره من اندفاع وعناد ورفض لكل ما يقيد حركة تفكيره حتى ولو كان قانونا "(4) ثم يعود الراوي إلى الحاضر " أصوات أبواق السيارات تصيح بجنون تنهره

---

(1) جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص 76 .

(2) المرجع السابق، ص 60.

(3) مريم جبر فريحات: قصة **(آن لك أن تموت)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 77.

(4) المصدر نفسه، ص 77.

لإفساح الطريق أمامها "[1] ثم يعود شريط الماضي ليكتمل " من أين يبدأ ؟ منذ أول صفحة في عالم الوعي الذي عاشه أحمد – وجه العملة الأول – الشاب الطيب المسالم الطموح والإنسان الذي يتناول ثلاث وجبات في اليوم. ..يقرا وينام ويذهب إلى كليته. ..يحلم بشخصية الصحفي الذكي المشهور. ..يمارس كل دقائق حياة الرجل العادي "[2] ولاشك أن الراوي أعطى في المقاطع الاسترجاعي تفسيرا لهذا الحدث. كما يزودنا بمعلومات عن ماضي شخصية **(أحمد)** الذي تقدم ويقارن الراوي هنا بين ما كان عليه **(أحمد)** في الماضي وما هو عليه الآن بقول احمد للطبيب : " أنا احمد عبد المجيد الصحفي المعروف "[3]، ومقاما لإبراز معالم التغير ومواضع التحول، كيف الأحوال في الماضي وكيف أصبحت عن طريق الاسترجاع الخارجي إشارة إلى المسار الزمني للمحكي الأول، ويحتاجه الراوي كلما قدّم شخصية جديدة، ليبرز طبيعة علاقتها بالشخصيات الأخرى، أو الحديث عن شخصية غابت عن الحدث فترة زمنية، أو عند الرجوع لأحداث لها تأثير في زمن المحكي الأول " اخرج الورقة الصغيرة من جيب قميصه، هذا هو العنوان " " تصرفاتك غير عادية " هذا ما كان يردده مدرسوه والده في البيت ومن ثم المحيطون به. ..ذلك الاهتمام الذي سرى في جسده كاسم فصار. .يموت ببطء أصبح يزهو أمام زملاءه بأنه مخلوق غير عادي "[4] " الوقت يمضي وهو لا يجرؤ على فتح باب السيارة، ويزداد تردده " [5].

يستطيع القارئ لهذه المقاطع السردية الثلاثة أن يكوّن في ذهنه صورة متكاملة عن تلك الشخصية المحورية أحمد وتأتي المقاطع الاستذكارية تكميلية لتسد فجوة سابقة في الحكاية

(1)مريم جبر فريحات: قصة **(آن لك أن تموت)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 77.
(2) المصدر السابق، ص77.
(3) المصدر السابق، ص76.
(4)المصدر السابق، ص77.
(5) المصدر السابق، ص78

وهكذا تنتظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة وفقا لمنطق سردي مستقل جزئيا عن مـضي الزمن. ..ويمكن أن تكون حذوفا مطلقة أي نقائص في الاستمرار الزمني لتعوض جزئيا عـن حذف"وهو ما حصل فعلاً في هذه القصة كون الراوي أتى بهذه الإرتدادت استجابة لتساؤل محير قد يقع في ذهن القارئ بعد قراءته النص بأكمله، لأن ثمة حدثاً غريباً يقع في نهايـة القـصة، ومقاماً لإبراز معالم التغير ومواضع التحول، كيف الأحوال في الماضي وكيف أصـبحت ؟ [1] ويظهر ذلك التغير واضحاً في المكانة التي نقلت احمد لعالم آخر وأصبح العالم الآخر يسير بـه إلا الهاوية لأنه لا يتأقلم من مكانته وهنا أعطانا الراوي أعطانا مبرراً لسلوكه هذا المسلك، وقد جاء الاسترجاع هنا، معللاً سبب زيارته للطبيب النفسي.

وتمثل الاسترجاع الخارجي في المجموعة القصصية (آخر أحاديث العرافة) فـي قـصة بقصة (شيء ما) و(خطأ في العنوان) و (صمت صمت) و(زيتونة) و (الذئاب) و (إعلان موت (1)) و(إعلان موت (2)) (رؤى خريفية) و (اللعبة) و (آخر أحاديث العرافة) وفي المجموعة القصصية (طمي) بقصة (ورق (3)) و(ورق (4)) (الرحيل رحيل (1) حضور (2) طقـوس (3) نيسان (4)) و (غضب) و (النمل) و (تمرد) (طاولة نرد... بداية (2)) و (علامات فارقة)و (الأرصفة. ..وكذلك (4))وتمثل أيضا في المجموعة القصصية (فتنة البوح) بقصة (أكثر ممـا ينبغي (1) (2) (3)) و(جمر الغواية) و(قليل من الوقت كان يكفـي) و (هـروب (1) (2)) و (تخدير) و(بوح مؤجل) و (هوامش على نص غائب) و(العتبات (1) (2) (3)) و (غواية النص) و (خارج القسمة (1) (2)) و (دمية) و(ذلك الذي) و (رواية) و (مسرح).

---

(1) ينظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص 62.

2.الاسترجاع الداخلي

" تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعتها لاحقة لها "[1] وهو الاسترجاع الذي تكون فسحته الزمنية واقعة ضمن نطاق زمن الحكي، أي انه يقع في صلب الزمن الحاضر الذي تسير فيه أحداث القصة وتأتي تلك الفسحة تكميلية لزمن الحكي أو لزيادة توضيح الحدث الذي سبق لنا الاطلاع عليه وزيادة على ذلك تبيان طبيعة العلاقة التي تربط بين شخصيتين قصصيتين، ولم يفسح المجال لهذه العلاقة بالظهور في بداية القص، فيتم تقديمها في وقت لاحق. . تضيق في هذا العمل المسافة بين زمن القصة وزمن الخطاب، أي يستحضر الراوي الأحداث الماضية التي يتصل زمانها بزمن الحكاية الأولية. مما يعني أن هذه الاسترجاعات تتم داخل زمن الحكاية الأولية وتقع في محيطها.

ونجد مثال ذلك الاسترجاع في قصة (غضب)من المجموعة القصصية (طمي) ، " صحوت جدا متأخرة. ..نظرت إلى يدي الطويلتين. .دهشت. .حاولت أن أتبين موضع قدمي فلم استطع. تذكرت أحدهم ذلك الذي يكتب قصصا غريبة تبدأ بتضخم أو تنتهي بورم، لكنني لا اكتب قصة، ولم اصح على حلم مرعب فهذا الجسد جسدي. ..تمنيت في هذه اللحظة أن أجد مرآة أرى من خلالها أجزاء جسدي كلها "[2] إذ أخذ السرد يرتد إلى الوراء ليمنح الحدث الحاضر ظهورا وتوضيحا من خلال تفسيره بحدث ماضي تسترجعه الشخصية المحورية من خلال " مرة حكت لي جدتي عن صندوق قديم يركن في زاوية مظلمة داخل غرفة امرأة فقيرة، قالت جدتي بان هذه المرأة لم تكن جميلة، لكنها كانت تحلم كثيرا. ..فهرعت إلى صندوقها، فتحته فاندفع منه دخان كثيف تبدد عن مارد مطيع يسألها عن حلم يحققه لها. ..فكتمت رغبتها

(1) جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص 60.

(2) مريم جبر فريحات : قصة **(غضب)** من مجموعة **(طمي)** ص53.

حتى ذهب المارد" [1]" التفت إلى جسدي مرة أخرى وأكاد اصرخ. .لكنني أخــشى علـــى هــذه القرية أن تهتز على صوتي. .فصمت "[2]" إن القارئ يعلم أن هذه الشخــصية اســتيقظت ورأت كابوسا ومع ذلك يعمد الراوي إلى إضفاء أضواء جديدة على مشهد هذا الكابوس من خلال حدث يضيء الحدث الأول ويوضحه هذا المقطع الاستذكاري الذي تستحضره في زمن مـــاض وهــو قصة الفتاة التي فتحت الصندوق ورأت المارد الذي طلب أن يحقق لها أمنية لكن كتمان رغبتها كانت سببا في ذهاب المارد وهكذا حال الشخصية المحورية في الزمن الحاضر التي اســتيقظت على جسد غير جسدها جسد كبير يحمل طموحاتها وأمانيها لكن لا يراها احد فــصمتت كحـــال الفتاة وكتمت طموحاتها و نجد أن زمن القصة لا يسير باستمرار في خط تسلسلي، كما تبلـــور ذلك عدة نصوص. فالكاتب يخلخل هنا المسار الزمني ليعرض على المتلقي صورا دلالية جديدة تخص بنية هذا الفضاء، على مستوى الاسترجاع للماضي والاستشراف للمستقبل والآنية فـــي الحال الراهنة. إنه يقدم إليه رؤيا خاصة من خلال هذه التقنيات الموظفة.

ونجد أن الاسترجاعات الداخلية في مجموعات مريم جبـــر القصـــصية هـــو الأقـــل استخداما حيث تمثل في المجموعة القصصية (طمي) فـــي قـــصة (ورق...(4)) و(غـــضب) و (علامات فارقة) و تمثل أيضا في المجموعة القصصية (فتنة البوح) في قصة (جمر الغواية) و (مسالة) و (فارس) و(رمل) و(ما لم تقله شهرزاد).

نلاحظ أن الاسترجاعات بنوعيها: الداخلية والخارجية، في المجموعات القصصية محـــور الدراسة كان لها أثرا كبيرا لمساهمتها في بناء صور الشخصيات بماضـــيها، فكلمـــا ظهـــرت شخصية جديدة إلا ويزودنا السارد بماضيها، كما ساعدت هذه الاسترجاعات على ملء فجـــوات

---

(1) مريم جبر فريحات : قصة (غضب) من مجموعة (طمي) ص53 – ص55.
(2) المصدر السابق، ص55.

النص؛ لأن السارد كان في كثير من الأحيان يقطع مسيرة الأحداث لإدخال حدث جديد، وينقل لنا الراوي القصة مغيرا الأزمنة والأمكنة ليوهم القارئ أنه ينقل الأحداث بتفاصيلها.

ب – الاستباق

هو الشكل الثاني من المفارقة الزمنية التي تبتعد بالسرد عن مجراه الطبيعي، ويُعرّف هذا الشكل بأنه" كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدمًا" [1] وتمتلك هــذه الحركة خصيصة فنية" تقوم بقلب النظام التسلسلي للأحداث من خلال تقديم متواليــات حكائيــة محل أخرى سابقة عليه في الحدث" [2] وهي إذن تقنية زمنية تخبر صراحة أو ضمناً مــن دون الإخلال بمنطقية النص أو منطقية التسلسل الزمني عن أحداث لاحقة للنقطة التي وصــل إليهــا السرد، حيث إنّ السرد المتنامي صعدًا من الحاضر إلى المستقبل، يقفز إلى الأمام متخطيًا النقطة التي وصل إليها. أما بالنسبة للوظائف التي يقوم بها الاستباق فهي تتلخص في إعــداد القــارئ لتقبل ما سيجري من أحداث وهو بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لــسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات. كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عمــا ســتؤول إليــه مــصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زواج بعض الشخوص[3].

ومن خلال دراستنا للمجموعات القصصية محور الدراسة، وفي ضوء المواقــف التــي تجاوزتها الشخصيات تجاه الأحداث التي تشكل مدار الحديث، فقد كان القاص يقدم (الاســتباق) بوصفه مظهرا سرديا ينزع إلى نبذ الرتابة الخطية للمتواليات الحكائية، بل انه يــضفي عليهــا مسحة من الطابع الجمالي المرتبط بوظيفته الفنية التي تجعل الراوي يستعين بالعديد من الأدوات

(1) جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص 51.

(2) حسن البحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص 132.

(3) ينظر: مها القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، **ص198– ص199.**

والأساليب السردية لغرض إكساب بنية قصصه شكلاً أدبيا متميزا. وسنتطرق إلى بعض النماذج من المجموعات القصصية لاستجلاء نوعيين من الاستباق من حيث الدور والوظيفة في السرد.

أ. الاستباق الصريح

وهو " عبارة عن تطلعات يتكئ السارد عليها [1]" ليعلن بصورة صريحة وواضحة عن سلسة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق [2] من زمن القصة وعلى أن عنصر الزمان يؤدي دوراً كبيراً في خلق درامية، تصرح إلى وقوع الحدث" [3] الذي يتمثل في أحداث أو إشارات أو أولية، يكشف عنها الراوي لحدث سيأتي لاحقا يظهر جلياً أن الراوي هنا قد أعلن عن حدث سيقع لاحقاً، من خلال الحلم الذي يعد وسيلة استباقية تمهيدية بقول الراوي المتكلم على لسان الشخصية في هذا المقطع:" هذا الذئب هو الوحيد الذي يصر على مطاردتي، ماذا لو استطاع اللحاق بي...؟ سينهش لحمي بالتأكيد ولن يدعني،...نظرت خلفي كان الملعون قد اختفى،... فتحت عيني على صوت ينبهني إلى أنني قد تأخرت في النوم كان حلمًا هذه المرة! !"[4] وتمثل تقنية الحلم كابوسا يطارد الشخصية وتترصد من خلاله حادثا سيئا سيقع من قبل هذا الذئب الموسوم بالشر، القسوة، الافتراس،التعطش للدماء واستماتته بمطاردة فريسته، والحصول عليها.

---

(1) جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص 79.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 84.

(3) شجاع **مسلم العاني: قراءات في الأدب والنقد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1999، ص 175.

(4) مريم جبر فريحات: قصة **(الذئاب)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 20.

وبالتالي يبدو أن مصطلح (الاستباق) تلاءم مع ضمير المتكلم بشكل واضح لأن الحكاية بـــ (ضمير المتكلم) تعد أكثر الطرائق ملائمة للاستباق بسبب طابعها الإستعدادي المصرح بـــه عن الذات [(1)] ويوحي بالإشارة إلى تقدم الأحداث بعضها على بعض من أجـــل خلخلـــة النظـــام الزمني في القصة، وبذلك نرى أن أهم ما يميز الاستباق التمهيدي أنه يمكن أن يستكمل اســـتباق الأحداث الأولي وإتمامه واستجلابه قبل الأوان من خلال المقطع الذي يوضح حالـــة الارتبـــاك والاضطراب من الشيء الذي تتوقعه الذي يقدمه لنا الراوي من خلال المقطع الآتي" لم أتنـــاول إفطاري،... ثم توجهت للباص الواقف ينتظر في المقعد الخلفي لباص المؤسسة لمحتـــه، بـــذات الوجه وذات الفكيين المفتوحتين للجريمة" [(2)]" توقف الباص فـــسارعت بـــالهبوط ،..اســـتوقفني بصوته العذب – مالي أرى وجهك شاحبا؟ ألقى بسؤاله بينما عيناه تتفرسان في ملامح وجهي.." [(3)]" فالراوي في هذا المقطع استطاع أن يصل حاضر القصة بمستقبلها عبر خيط متين تمثل في وصفه لحال الشخصية مع الذئب وصفا منسجما مع ما تعرض له الشخصية مع مـــن وصـــف الرجل الذي استوقفها وبتفرسها بنظراته. أسهم الاستباق هنا في دفع الأحـــداث نحـــو الأمـــام ونموها، حيث لاقت هذه الشخصية ما توقعته تأكيد مطاردة (الذئب) المتمثل (بالرجل) وهنا يكون الحدث السابق المتمثل بالحلم أكد الحدث اللاحق، وزاد من زمن القصة وستقرأ لحظة المستقبل؛ حيث ظهر للشخصية أن كل ما رأته في الحلم أصبح واقعا.والرجل يمثل" الذئب اللعين الذي كان يلاحقني هز رأسه ببطء وكأنما يقول لي نعم أنا هو" [(4)].

---

(1) ينظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ص 76.

(2) مريم جبر فريحات: قصة (**الذئاب**) من مجموعة (**آخر أحاديث العرافة**)، ص 46.

(3) المصدر نفسه، ص 48.

(4) المصدر نفسه، ص 20.

كما هو الحال في قصة (**جمر الغواية**) حينما يدفع الفضول شخصية (باندورا) لفتح الصندوق رغم تحذير زوجها، لها إلا أنها تفتحه في غياب زوجها وتأتي النتيجة متوقعة حين" فرت كل البركات وتناثرت الهدايا [1]"ويمكن القول: إن الاستباق من هذا النوع كانت يقينية ذات حيز نصي محدود من مساحة الحكي، وإن المعلومات التي قدمتها اتسمت باليقينية، لأنها أكدت وقوع الحدث وتمكنت من إنجاز وظيفتها في النسق الزمني، وهي سد الفجوات الحكائية ،مما جعل المشاهد الحكائية تتصف بالتماسك والانسجام.

ب. الاستباق الضمني

ويأتي هذا النوع بشكل ضمني وغير صريح ومرتبط بالمعنى الافتراضي" بمعنى أنه يمكن استكمال الأولي، أو يظل الحدث الأولي مجرد إشارات لم تكتمل زمنيا في النص" [2] وهذا النوع لا يتوقف هاتين الدلالتين دون الأخرى فهي لا تستمد قيمتها من ذاتها ولا من موقع بذرها في النص فحسب، بل وكذلك من العلاقة بينها وبين موقعها من جهة والمقطع القصصي الذي يعرض تحققها سرداً أو إلغاءها افتراضًا من جهة ثانية [3] إذ يتم التطلع على ما هو متوقع أو محتمل الحدوث عن طريق وجود علامة أو إشارة تمهد لوقوع حدث لاحق مستقبلاً، لكن النتيجة تأتي مخالفة للمتوقع ومن الأمثلة على ذلك ما نجده في بداية قصة (**انكسارات فاطمة**) التي يرسم لنا فيها الراوي على لسان الشخصية لكن (السرد بالضمير الثاني) استخدام ضمير الشخص الثاني (المخاطب)، وذلك عندما يجعل القاص شخصيته تحاور نفسها وتخاطبها في مونولوج

---

(1) قصة (**جمر الغواية**) من مجموعة (**فتنة البوح**) ص 17.

(2) مها القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص213.

(3) ينظر: عبد الوهاب الرقيق: **في السرد (دراسات تطبيقية**) دار محمد علي الحامي، تونس، 1999، ص89.

داخلي، أو تناجيها بصوت مسموع" ويكون هذا البطل عادة هو الشخص الوحيد الذي يُرَى العالم من بؤرته" [1] والشخصية المحورية **(فاطمة)** تحلم بفرح قادم " يطرز لعينيــك شناشــيل فــرح قادم...وأنت تبتسمين بخبث يعجبك أن تكوني كل الحكاية" [2] هنا الاستباق يقدم لحدث قادم وهو الذي سيكون لفاطمة المتلقي يسير مع زمنية الحدث ثم يأتي حدثٌ مغايرٌ ينفي ذلك التنبــؤ فيمــا بعد، حيث الفرح كان هو المحرك الرئيس لأحداث القصة لكن الفرح ينقلب لحزن لمــا لاقــت الشخصيات ذلك المصير المأساوي لكن عيناه" هما المقصلة الخضراء التي اختبأت في ثنايا الليل تتربص لاغتيال البراءة الأولى" [3]"وامتدت حقول الأسئلة قلــت ســيجيء كأنمــا لــم يــذهب وجاء،....قلت سيعتذر طويلا وكان..قلت وقلت غير انك،...هربت إذ بدا أمامك وغــدا حقيقيــا للمرة الأولى..." [4] هذا الحدث استباقي تمهيدي آخر تنسج فوق النواة الأولى لتضاعف من حالة الترقب وانتظار القارئ لمأساة ما سوف تأتي في النص يقدم القصة في أغلب الأحوال في مــن خلال الأفعال المستقبلية (سيجيء / سيريق / سيعتذر) تعطي ديمومة ونظرة استشرافية لكن يأتي القطع لتلك الاستمرارية بالتوقف لظهور حدث كشف عن أمر غير متوقع الحدوث كون المسألة بدت تتنبأ بفرح في بداية القصة ثم ظهرت على النقيض من ذلك تماماً في النهاية، وبذلك يكون هذا الاستباق جامدا لأنه لم يتحقق. كما يرى **(Genet)** أنه استباق يتنافى مع عنصر التــشويق لأنه لا ينسجم مع المتخيل التقليدي لسارد عليه أن يبدو انه يكتشف كثيرا أو قليلا القــصة فــي الوقت نفسه الذي يحكيها فيه لأنه يبدو وكأنه تدخل مباشر من قبل القاص الذي لا يترك للمتلقي فرصة للتوقع والتأويل، ونعني به عرض أحداث لاحقة لا يتصف معظمها باليقين وتمثل قطعــا

---

(1) بريان ريتشارد سون: **السرد بضمير المخاطب: فنيته ومعناه**، مجلة نزوى، العدد 50، عُمان، 2009.

(2) مريم جبر فريحات: قصة **(انكسارات فاطمة)** من مجموعة **(فتنة البوح)** ص 76 – 77.

(3) المصدر نفسه، ص 81.

(4) المصدر نفسه ،ص 76 .

لزمن السرد الحاضر، وتتنافي هذه التقنية مع التشويق النصي الذي يفضله المتلقي المتفاعل مع النص. وهكذا نقول إن الزمن يحاول أن يعبر عن ما يجري من الحاضر إلى المستقبل الذي تتنبأ به الشخصية حتى إن الشخصية المحورية صارت مسيرة في كافة أفعاله، وكأنّه مساق إلى قدره، المرسوم له بإتقان. ويظهر الاستباق من خلال تقنية الإرصاد في قصة **(طاولة نرد 3)** لحظـــة المستقبل القريب، وهي لحظة مرتبطة بالشخصية، وتؤثر على تطورهـــا، وقـــدرتها علـــى أداء الفعل، ونقرأ هذا الاستباق الذي يبرزه الراوي في المقطع السردي الآتي" لم تخسر الرهان هـــذه المرة، قل لها بأنك لن تخسر" [(1)] اعتمدت القصة في أحد ركائزها البنائية للزمن على الاستباق كركيزة أساسية داعمة و محركة للحدث، وهنا (عدم الخسارة / وعدم السقوط) شـــكلا ركيـــزة مهمة في بنائها تحريكه ، وهذا ما يعد ومقدرة فنية يمتلكها القاص، بحيث مكّنته مـــن اســـتئثار اهتمام قارئه بنصه [(2)] لأنه يوجه انتباهه لمتابعة تطور الشخصية والحدث، من خلال التـــأويلات والإجابة على التساؤلات التي يطرحها (ثم ماذا) و(وماذا بعد)" بحيث لا يمكن للقارئ التخلـــي عن النص، لما فيه من وتيرة متصاعدة للأحداث و انكشاف، لأن الشخصية أصبحت أكثر إدراكا لمن يحيط بها وتحققت يقظتها لذلك" هي لن تصفق لك كما كانت تفعل" [(3)] لتحقق الاســـتشراف بصورة سريعة، وهنا أصبح التلاعب بالأزمنة له تأثير كبير على جمالية العمل الفني، غيـــر أن هذا لا يعني أبداً أنه تلاعب اعتباطي، إذ إن القاص يعمد إليه لتبدو أحداث قصته أكثـــر حيويـــة وجودة في نظر القارئ، وليحقق غايات فنية أخرى منها الإيهام بالحقيقة

ونرى من خلال المجموعات القصصية محور الدراسة أن القاص قلل من الاســـتباق إذ يجب أن يكون ثمة نقط غامضة يكشفها المتلقي إلاّ بنفسه حتى تمنحه قدرة على مواصلة القراءة،

---

(1) مريم جبر فريحات: قصة **(طاولة نرد)** من مجموعة **(طمي)** ص 77.

(2) ينظر: مها القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص213.

(3) القصة السابقة، ص 77.

الذي يستفز أفق القارئ، ويجعله عاجزا عن فهم هذا الاستشراف فيثير فـضوله لمعرفــة مــا سيحصل، لكن القاصة لا تترك المتلقي تائها بين صروح أسئلته المقلقة، وإنما تباشر تقديم هــذا الاستشراف بملمح دال عليه وهذا يبعد عنصر التشويق.

2. الحوار ومستوياته وقضاياه

ويعد الحوار عملية سردية لكن من نوع خاص فهي ليست عملية السرد المباشر الــذي يقوم به السارد بل هي" كل ملفوظ ينتمي إلى الخطاب المتبادل بين شخصيات القصة [1] "معبرين به عن أفكارهم وطباعهم ومستواهم الفكري والاجتماعي" [2]"ويكتسب الحوار أهمية خاصة لكونه مشاركا في خلق مكونات الفعل القصصي.ولكونه أيضا من العوامل الأساسية، في توضيح بنية الشخصية، وشرح أبعاد السرد القصصي" [3]"وتقع عليه مسؤولية تحريك الحدث من نقطة إلـــى أخرى داخل النص وهي عملية صعبة تتحول من خلاله الفكرة إلى جزء فاعل له صنعة عمــل داخلية تابعة في إجراءات الحدث وتفاصيله" [4]. وتنبع أهمية الحوار القصصي من كونه" جزءًا فنيًا من كيان أدبي تتوافر فيه العناصر الأدبية المتكاملة التي تجعل من ذلك الكيان اللفظي أدبــا" في العمل القصصي يخضع لانتقاء وإيجاز واختيار فني مرتبط بقيمة جمالية وفكرية وفي الفن القصصي يهدف إلى تسليط الضوء على جزء زمني من حركة الشخصية وفعلها الحدثي. فيكون الحوار نافذة لمرونة يحتاجها البناء السردي وهذه كلها مرتكزات أساسية في الحوار الأدبي تزيد من حرارة المواقف وحيويتها التي تدور حولها الأحداث على أساس أنها عملية مستمرة الحركة

---

(1) تزفتتان تودوروف: **في أصول الخطاب النقدي الجديد** ، ص 39.

(2) انطوان طعمه: **نحو دراسة منهجية للأدب القصصي (مقاربة تطبيقية من منطلق ســيمولوجي)** حوليــات فرع الآداب العربية ، بيروت ، 1987، ص 76.

(3) نادر أحمد عبد الخالق: **الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات قــصص مجــدي جعفــر أنموذجــا**، ص221.

(4) فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي** ص 51.

بالنسبة للقارئ، لأنه يظل مشدودًا لمتابعة مجريات الأمور حتى النهاية، مما يساعد على ضمان قراءة جادة وفعالة [1].

وبما أن الحوار تقنية متعددة الأشكال والصيغ، فإننا سنتناول في دراستنا له لمستويين محوريين مهمين هما: الحوار الخارجي المباشر(**الديالوج**) والحوار الداخلي غير المباشر (**المونولوج**) وسنعرض قضايا كل مستوى في ركن مخصص له، ونستهل حديثنا الآتي عن :

1. الحوار الخارجي المباشر (الديالوج)

وهو الحوار الذي تقوم وتتناوب فيه شخصيتان أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، أو المشاركة مع الآخرين في الحوار، إذ ينطلق الكلام من الشخصية (س) إلى الشخصية (ص) في سياق حدث القصة و حبكتها، وهو أكثر أنواع الحوار تداولاً وانتشارا في الأدب القصصي، إذ لا تطرأ على كلام الشخصيات أية تعديلات أو تغييرات وإنما ينقل الكلام نقلاً مباشراً و حرفياً، ويتبادل الأشخاص على الإرسال والتلقي، بحيث يترك السارد الشخصيات داخل النص تظهر وتتحرك بنفسها دون تدخل [2].

في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، وذلك أن التناوب هو السمة الإجرائية الظاهرة عليه، ويمكن عد هذا الحوار مرحلة لاحقة متطورة في مسيرة الحوار حصلت بعد أن أصبح دور الراوي يتقلص شيئا فشيئا في القصة، وأخذ الحوار يتبوأ المكانة التي كان يحتلها السرد في الإنتاج القديم [3]" وتقع عليه مسؤولية نقل حركة الحدث من نقطة إلى

---

(1) ينظر: **المرجع نفسه،** ص 31.

(2) ينظر: فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي،** ص 41.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 106- 107.

أخرى داخل النص" [1]" ويكثر في هذا النوع من الحوار صيغ:" الأفعال قال وقلت وقالت وأجاب وأجابت وسال وهمس ونادى أما الوظيفة التي يضطلع بها هذا الحوار الخارجي المباشر أنه" يرينا الشخصيات ذلك أنه يتيح معرفة مباشرة عن الشخصية، ويكشف التعاطف والنزاع الكامن أو الظاهر بين الشخصيات" ونتيجة لأهميته فقد استعان به القاص لأنها بدورها ترينا الحدث في إطار فضائه الزمكاني، وتلك وظيفة مركزية تتفرع منها وظائف خدمة الحدث والعمل على نموه وتصعيد الصراع الدرامي. فالشخصية إذن هي المولد لتلك العناصر معا وبدونها لا يكون ثمة حوار تناوبي أصلا " [2] فضلا على أنه (الديالوج)" يقلل من رتابة السرد ويشد القارئ إلى النص مبتعدا به عن الملل " [3].وبرز الحوار في ثنايا المجموعات القصصية، ولأجل تجلي وظيفة هذه الوسيلة وفاعليتها في النص القصصي اخترت قصة **(الذئاب)** أنموذجا (للحوار الخارجي)، ويمكن واستجلاء مدى تفاعله وتواصله من خلال المقطع الحواري الآتي:"

- تأخرت اليوم يا سوسن ؟ قالت الزميلة التي تجلس بمحاذاتي،...
- نعم. ..نعم. قلت بتردد
- ما بك؟...ملامحك تسفر عن شيء ما كأنه الخوف ؟
- لا..لاشيء" [4].

إن هذا المقطع يشير بوضوح إلى أن صيغته جاءت على شكل عرض مباشر لأقوال الشخصيتين، إذ لم نلمح فيه أي تدخل أو تعليق للراوي الذي مثّل أحد طرفي المحاورة على

(1) المرجع نفسه، ص 29.
(2) ينظر: فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي**، ص 43_ ص 44.
(3) شجاع مسلم العاني: **البناء الفني في الرواية العربية في العراق**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994، ص82.
(4) مريم جبر فريحات: قصة **(الذئاب**) من مجموعة (**آخر أحاديث العرافة)** ص 46.

أساس انه راو وشخصية في آن واحد، ويشكل هذا المقطع الحواري إضاءة على معالم الشخصيتين لإبراز جماليات التعبير القصصي، إذ تلتقط العين مشهدا تصويريا يتيح رسم معالم الشخصية" ووصف حالتها الشعورية أو الجسمية أو النفسية حيث نلحظ سيطرة لغة حوارية متوترة تعطي انطباعا بالتوتر العصبي في شخصية (سوسن) من خلال المقطع الحواري الدرامي الذي شد القارئ لتتبع أحداث القصة لمعرفة سبب توتر سوسن وخوفها" لإيجاد تبرير فني مقنع في لاختيار الحوار الفني بحيث يكون مبررًا يحقق الانسجام الشكلي العام في النص القصصي، ويحيل إلى إيحاءات عميقة تتواءم مع قصدية الفن"[1].

ويختفي في الحوار الخارجي المباشر المقدمات السردية، مثل قول الراوي: **(قال فلان)** أو همس (قائلا) أو (صرح) التي تجعل من القول منقولا برواية شخص آخر ،رغم أنه مسوق بلسان الشخصية المتحدثة [2] كما في قصة (**انكسارات فاطمة**) في المقطع الحواري الآتي:"

- أقسم أن...
- لا تقسمي، أعرف. لكني لا أفهم..
- حل؟ وما؟ وماذا تقصدين؟
- لنفترق بشرط.." [3].

ويبدو الحوار الخارجي طويلاً تارة، وقصيراً تارة، وذلك تبعاً لطبيعة العلاقة بين الشخصيات عندما تكون الشخصيا المتحاورة مختلفة في الرأي، أو الموقف [4]. كما ونلحظ اندفاع الشخصيات في الحديث وكأنها في مشهد مسرحي وهذا المشهد الذي يقوم فيه الراوي

---

(1) فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي** ، ص49.
(2) ينظر: عبد الرحيم الكردي: **السرد في الرواية**، ص202
([3]) مريم جبر فريحات: قصة (**انكسارات فاطمة)** من مجموعة (**فتنة البوح)** ص 80.
(4) ينظر: محمد رياض وتار: **شخصية المثقف في الرواية العربية**، ص 171.

بإثبات أقوال الشخصيات بدون أي تدخل، يعد من الأساليب الأقرب إلـى فـن المـسرح؛ لأن الشخصيات فيه تواجه القارئ مواجهة صريحة دون تدخل ظاهر من الراوي كما انه يوهم بـان الحديث يدور في اللحظة التي يقع فيها الأحداث.

ويتخلل الحوار صمت أحد المتحاورين وهذا الصمت" إنما هو توقـف زمنـي قـصدي يخترق كلام الشخصيات في المشهد، ويكون لقصديته اثر فـي توجيـه الحـوار واسـتمراره ودلالالته، وليكن الصمت جزءًا في بناء الحوار والتعامل مع مساحة الصمت هو جـزء مـن العميلة السردية وتأتي في النص تحقيقا لغرض فني عن طريق استخدام التنقيط علامة دالة عن الصمت[1] كما في قصة **(إعلان موت 1)** المقطع الحواري الآتي :"

– البوابة كانت منخفضة وخشيت أن....

قاطعني قائلا :

- لا أريد إجابات ساذجة. ...أرجوك!
- (................)
- وما سر قطعة الحبل الموجودة في حقيبتك؟"[2].

فمن خلال هذا المقطع نلحظ أن المساحة المنقطة تحيل إلى صمت يلوذ به إنسان خائف بفعل مؤثر خارجي هو رجل الأمن الذي يحاور الطالبة عن سبب وجود الحبل في حقيبتها، وهي لا تملك إجابة مقنعة.

2. الحوار الخارجي / غير المباشر

وهو الحوار الذي ينقل عن الماضي أقوالا وأحداثا وحركات لشخوص أدت أفعالا يـرى

---

(1) فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي**، ص43 .

(2) مريم جبر فريحات: قصة **(إعلان موت 1)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 89.

الكاتب من الأهمية نقلها في سياق الحاضر،محافظا على هيكلة الفكرة والتصوير،متصرفا بهيكلة البناء القولي من حيث زمنه وإشارته التخاطبية ويؤدي الحوار غير المباشر وظيفة سردية تدفع بالأحداث إلى الأمام، وتمكن الكاتب من ضغط الأحداث الكبيرة، واختصار ما يراه غير ذي فائدة عند إيراده داخل النص، لأن غرض الكاتب في أساس فعله الفني توصيل الجـوهر، ولأن هـذا النوع من الحوار ينسجم مع خواص القصة القصيرة لأنه يتحلى بالتكثيف والاختصار فضلا عن كونه أداة من أدوات الحوار [1].

وتتعمق الإشارة الدالة في هذا النوع إلى وجود شخص ثالث يتوجه إليه الكـلام غيـر المباشر في هذا النمط من الحوار يتوجه إليه الخطاب،يحتاج إليه التنوع الأسلوبي ،قـد يكـون الحوار غير المباشر معبرا أسلوبيا إليه ويتفرع عن صيغة الحوار (غير المباشر) صيغتان هما: صيغة المنقول غير المباشر وصيغة المنقول المباشر [2].

أ. **المنقول (غير المباشر):** وفي هذا النوع " تضغط الأحداث ويختصر الزمن" [3] ويتم نقـل أحاديث الشخصيات بصورة غير مباشرة في صياغة جديدة من حيث الضمائر والـزمن لكـن الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل ، ولكن يقدمه بشكل الخطاب المسرود، أي بصيغته الخاصة لا بصيغة المتكلم المنقول عنه، والذي يفصل بينهما من الناحية الأسلوبية أن كلام السارد فيـه سمات القول المكتوب، أما كلام الشخصيات فيحمل خصائص القول المنطوق[4].

وبذلك يكون الكلام في هذا النوع مندرجاً ضمن الصيغة السردية، ومن أمثلته ما جاء في قصة (**علامات فارقة**) التي يرويها لنا بطل القصة بنفسه" يا أبي: جاءت إلينا اليوم أم أحمـد.

(1) ينظر: فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي** ص 91.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص91.

(3) سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي** ، ص 197.

(4) ينظر: فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي** ، ص97.

..سالت عن جدتي فلم تجدها. .ثم لعب معي ولعبت بحجارتها الزرق وحينما انتهت قالت لـــي: ستتعبين أيتها الشقية" [1] نلاحظ أن الراوي (الشخصية المحورية) تنقل ما قالته أم أحمد لكـــن بصورة " الكلام غير المباشر في سياق الحاضر وضمن إيجاز قريب ويرد الإيجاز البعيد فـــي الصياغة غير المباشرة لكلام الشخصيات مشيرا إلى المستقبل على لسان الشخص الثالث، الذي يكون قادرا على التجسيد لكلية النص المنطوق[2] كما في قصة **(إعلان موت 2)**" هزت رأســـها وقالت :نحن ست بنات....غدا عندما تكبرين ستدركين معنى أن توجد ست بنات في بيت واحد يظلهن بظله ويدفع عنهن مخالب الذئاب" [3] وأتى تلخيص أحداث بعيدة تحاشيا للتكرار والإطالة اللذين قد يصبان القصة، ليطبع أحداث الزمن بطابع الاختزال، وليعجّل من حركة سيرها إلـــى الإمام مما يساعد على توضيح أهمية وجود الرجل في حياة كل أسرة يحميها من عثرات الزمن القادم.

ب. المنقول المباشر:" يتم بواسطة هذه الصيغة تضمين الحوار غير المباشر كلامـــا مباشـــرا محافظا على نصه وصيغته الزمنية، وغالبا ما يكون مؤشرا بين قوسين للتدليل عليـــه" [4] وفضلا على ذلك أن الناقل هو صوت محايد يقدم أقوال المتحاورين يقوم بعمليـــة النقـــل، انطلاقًا من كونه أحد المشاركين في أحداث القصة التي يرويها إما كشاهد أو كمساهم.

كما في حوار قصة **(صوت..2)**" حين يتحقق اندماج أكثر إقناعا بين الكلام المباشـــر والسرد وذلك عبر سياق الحكاية التي تسردها الشخصية، حيث يرد الكلام المباشر دون أقواس[5] في" المقطع الآتي:" قالت إحداهن تخاطب أخرى تجلس إلى جانبها، وأردفت تقول: –هـــي إرادة

(1) مريم جبر فريحات: قصة **(علامات فارقة)** من مجموعة **(طمي)** ص 83.

(2) ينظر: فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي،** ص92 _ ص93.

(3) مريم جبر فريحات: قصة **(إعلان موت 2)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 98.

(4) فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي،** ص 106– 107.

(5) المرجع نفسه، ص 95.

الله، وكما تريني ألم في ألم ولا أكاد أفارق عيادة الطبيب حتى ألد" [(1)] وهذا يعمل على تحقيــق " انسجام تفاعلي بين نصي السرد والحوار في صيغة جديدة، لها أهميتها في جعل الــسرد أكثــر طواعية في تقديم المحكي داخل الخطاب القصصي. وقد يأتي المنقول المباشر مختصرا يومض عبر جملة منتقاة تثبت أهميتها في نسيج عدد المستويات في داخله [(2)] ونلحظ أن نقل الكلام قد تم عرضه بشكل حرفي دون أي الكلام غير المباشر، لكي تتميز بدلالتها النفسية أو الإيحائيــة" [(3)]. لتوضح علاقة الشخصيتين" ما يجعل للكلام المنقول طورا مضيئا في لحظة الحــدث، ويعطــي عمقا للنص ويوحي بتغيير بدليل وجود مؤشر القوسين، كما في قصة (**الدائرة**) فإننا نجد كلامًا منقولاً يتجلى في هذا المقطع" سألوه في الغيب فولى هاربا وهو يردد: –" لا حول ولا قوة.." / –" لقد سكت دهرا ونطق كفرا" [(4)].

قضايا الحوار الداخلي

1. **الحوار باللغة الوسطى:**" تعبر لغة المتكلمين في الحوار عن مستويات وعيهم المختلفة، التي ترتبط بتكوينهم الثقافي والاجتماعي والأثر البيئي والطبقي والعمري. ذلك أن اللغة المنطوقة هي ملفوظات تصور حركة الوعي " [(5)] لدى الشخصية" لأنها مستمدة من صميم حياة الشعب في حركيه اليومية وهنا تقترب لغة الحوار بين الشخصيات من حقيقة الشخصيات في الواقع من حيث طرائق تفكيرها ووعيها وطموحها. حيث نقلت لغة الحوار جزءًا من الإيقاع الذي ينتظم حركة الحياة في بيئة محددة" [(6)] للكشف عن الملامح الفكرية للشخــصيات، وتحديــد

(1) مريم جبر فريحات: قصة (**صوت...2**) من مجموعة (**آخر أحاديث العرافة**) ص 114.
(2) ينظر: فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي** ، ص 96_ ص97.
(3) فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي** ، ص 94.
(4) مريم جبر فريحات: قصة (**الدائرة**) من مجموعة (**طمي**) ص 36.
(5) فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي** ، ص 191.
(6) ينظر: المرجع نفسه، ص 215.

مواقفها من أحداث، القضايا الاجتماعية... لذا يجب أن يكون الحوار معبرًا عن المستوى الفكري، والموقع الاجتماعي للشخصيات المتحاورة ويمثل الحوار الخارجي باللغة الوسطية دور الفاعل السردي في الوصول إلى نواة النص لأن (اللغة الوسطية) تنقل الجو العام للنص وتحافظ على روح الواقع وتقرب الفصيحة من الحياة ومن العصر، و تستفيد من العامية وتراكيبها، لإعطاء الصنع الفني ظلالا إبداعية تحمل نكهة شعبية حياتية[1].

ويوظف الحوار الخارجي في قصة (**الذئاب**) فالشخصية المحورية المثقفة سوسن تعاني من الاضطراب النفسي والفكري، كشفه الحوار شيئا فشيئا عن شخصيتين مختلفتين في الوعي الثقافي، ويسهم في كشف جزء من الجانب المعرفي للشخصيتين، بما يحقق تعزيزا الجانب اللغوي وبنية تشكيل الفكر لديهما [2] ظهر من خلال حوارها مع أمها وأظهر التباين الثقافي والفكر والاجتماعي بينهما مخ خلال الحوار الذي جاء قصير الجمل، متلاحقًا، ومعبرًا بالتالي عن تصلب الشخصيات المثقفة بآرائها ومواقفها من جهة. ولنستمع إلى الحوار التالي الذي دار بين (**سوسن وأمها**):"

–منذ متى كان ذلك يا سوسن ؟

– شهرين...

– ش هرين ؟ يا ويلي ! شهرين ولا تقولين..كم الساعة الآن ؟

– الثانية والنصف

– الوقت مناسب...هيا بنا،

– إلى أين ؟ سألتها بتوجس.

(1) ينظر: محمد رياض وتار: **شخصية المثقف في الرواية العربية** ، ص 169.
(2) ينظر: فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي** ، ص94.

– هيا معي الآن ولا تكثري الكلام.....

– تعالي يا سوسن، سلمي على سيدك أبو البركات.../– ماذا؟ سيدي أبو البركات....؟" [1].

يقوم الحوار السابق من الجانب اللغوي الذي يأخذ من معجم المـورث الـشعبي صـيغ الحوار، لتطويعها لتصبح جزءاً من الشخصية التي تتحدّث بها، عند تطويعها تطويعـا سـليما بحيث يجعلها جزءًا من الشخصية وموافقًا يصدر عنها إذ لا يعقل أن تورد القاصة حوارًا عميقًا على لسان شخصية أمية، غير مثقفة لذلك هذه المزاوجة الحوارية اللغوية بـين (الأم والبنـت) جاءت لمراعاة الفوارق الثقافية والاجتماعية واستخلاص الأبعاد الإيديولوجية التي تظهر عـدم مقدرة الأم على تقديم الحلول الناجعة لابنتها وإيمانها بالشعوذة والمشعوذين من خلال موقفهـا، فقد بدأ حوراها بسيطًا عفويًا وتراكيب بسيطة مرتكز على لغة بسيطة أقـرب للفـصيحة منهـا للعامية.

2. **تداخل الحوار الخارجي والداخلي في النص السردي:** يتأسس الحوار بنوعيه في الشخصية القصصية، ذلك لأن الحوار جزء فني من كيان أدبي تتوافر فيه العناصر الأدبية المتكاملة، وتتجلى السمة الفنية المجموعات القصصية التي تناولت نوعي الحوار عنـدما يجتمعـان معاً، في الوقت نفسه" يقوم الحوار على دعامتين أساسيتين يختلفان شكلا ويتفقان ضـمنا، وهي مواجهة حوارية تفسيرية (تفسير الحوار بالحوار) لرصد أعماق الشخصية من جهة ردود أفعالها، ومواقفها تجاه الأحداث المحيطة بها من خلال الحوار الداخلي (المونولوج) بوصفها مولدًا مستمرًا لأفكار ورؤى الشخصيات داخليا ورصد علاقاتهـا بالشخـصيات

(1) مريم جبر فريحات: قصة **(الذئاب)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 52 – 54.

المحيطة بها من جهة ثانية، ونستشف هذه السمة الفنية للحوار من خلال قصة **(الذئاب)** في المقطع الحواري الآتي:

"إنه هو، ذات الذئب اللعين الذي كان يلاحقني..أكاد لا أصدق، هز رأسه ببطء وكأنما يقول لي نعم أنا هو...

– لكنه كان حلما...؟

– أي حلم يا سوسن ؟! سألتني الزميلة...وقالت بدهشة...

– لا أرى شيئا غريبا ؟

– الذئب !

......تبا له أليس له من شاغل سواي ؟ يجب أن أتصرف.." (1).

ونرى أن الحوار الخارجي (الديالوج) يتقاطع مع الحوار الداخلي المونولوج عندما تبدأ الشخصية المحورية **(سوسن)** بالحديث مع زميلتها حين ترى الذئب، وتنعكس صورته على نفسيتها الداخلية، وتبدأ بالحوار الداخلي لتخفي أزمتها عن زميلتها التي لا ترى ما تراه **(سوسن)** وقد بدت مشخصات العرض غير المباشر واضحة من خلال الطول النسبي للحوار الذي تخلل عرضه تعليقات الراوي ووصفه لملامح **(سوسن)** بالإضافة إلى كثرة الأفعال المضارعة الدالة على الأداء أو الحركة، ولهذا نجد أن الحوار قد جاء مجزأ على لسان الراوي بالضمير المتكلم التي تعرضه الشخصية **(سوسن)** للإشارة إلى حضوره وتدخله في سياق النص، وهذه الخصوصية، نقلت الشخصية مباشرة، من واقعها الداخلي المحاصر بالأزمات النفسية، إلى آفاق الواقع الخارجي الشامل مما جعل مقابلة بين القضية المثارة والشخصية، بالإضافة إلى أن التصرفات الحوارية الفنية جعلت من الحوار خطوطا واضحة المعالم، تقرأ من خلالها الصورة

(1) مريم جبر فريحات: قصة **(الذئاب)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 69.

الكلية العامة، وتفسر الأركان الداخلية للصورة الخفية، مما يؤكد على أن التجديد الفني للحــوار ذو فعالية مباشرة تقدم الأضواء التفسيرية لمعالم الحكاية القصصية [1].

3. المونولوج

يشكل الحوار الداخلي تقنية مستخدمة في المجموعات القصصية محور الدراسة وتعرض فيه الشخصية القصصية همومها وتصوراتها عن الناس والحياة عبر حديث داخلي يتصل بالعالم الجواني[2]. ويختلف الحوار في خلوه من فعل القول وقال والنقطتين والشرطة التي تتقدم الجملة المحكية والضمير الغالب على المونولوج الداخلي، ويختلف عن المونولوج في خلوه من فعــل القول أو ما يأتي في معناه، وتبرز فيه بعض الصيغ الإنشائية كالتعجــب والاســتفهام وبعــض المفردات الخاصة بالشخصية، وغالبا ما ينقل هذا المونولوج الداخلي ما يتعدى مساحة الــوعي إلى أعماق الشخصية، ويظهر الكلام الفوضوي غير الخاضع للمنطق، لأن له وحدة مــن نــوع آخر [3].

ويقسم هذا النمط من الحوار إلى قسمين:" الحوار الداخلي المباشر، الحوار الداخلي غير المباشر، وتظهر أنماط الحوار الداخلي بنوعيه وأساليبه الفنية في المجموعات القصصية متنوعة ولا يمكن تقديمها ألا ضمن الاسترشاد بمعطيات الذاكرة وقدرتها على الاسترجاع والكشف عن أحداث الزمن الماضي وارتباطها بالمحفزات في الزمن الحاضر فــي ســياق تطــور الحــدث والشخصيات، فضلاً عن العلاقة المهمة بين حوار الذات مع نفسها والمخيلــة بوصــفها مولــدا

(1) ينظر: نادر أحمد عبد الخالق: **الصورة والقصة** ، ص 139- 140.
(2) ينظر: فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي** ، ص 119.
(3) ينظر: انطوان طعمه: **نحو دراسة منهجية للأدب القصصي**، ص 77..

مستمرا لحالات وصور ورغبات وتقييم فعل التواصل مع النفس البشرية في موقع مــستمر [1] وسنعرض نمطي الحوار الداخلي (المونولوج) مع التمثيل على كل نمط.

1. **الحوار الداخلي المباشر:** هو ذلك النمط من الحوار الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعا، فيقدم المحتوى الداخلي كما لو لم يكن هناك قارئ ويجــري الحديث بضمير المتكلم ، فتعبر الشخصية عن واقعها وعن أحاسيسها وآمالهــا...خالطــت الحاضر بالماضي بالمستقبل ، مازجة الحلم بالحقيقة، واليأس بالأمل، فتجسد أعماق الــنفس بكل اضطرابها وآلامها[2] ويكون له وظيفة استكشافية – تدور حول الشخــصية وأبعادهــا النفسية ومركباتها التصويرية الداخلية، وهو مقابلة بين وقائع الأحداث الخارجية، وموقــف الشخصية من الداخل .

وسنختار مقطعًا سرديًا لاستجلاء هذا النمط من المونولوج الداخلي في قصة **(خطوات)**" سيسألني بالتأكيد عن سبب تعليق هذا الإطار، وسأطأطئ رأسي خجلا من أن أقول له إنه ينتظر أن يؤطر صورته هو،...وسيفاجأ أيضا حين يخرج علبة سجائره ليسألني كيف عرفت أنه هــو النوع ذاته الذي يستخدمه منذ كان يدخن سرا عن أبيه" [3] الحوار الداخلي بالشخــصية، وهــذا بدوره يلعب دورًا مهما في الكشف عن رؤية الشخصية دون التصريح أو التلميح إلــى العــالم الذهني والنفسي للوقوف عند خلجاتها النفسية كما أن له دورًا بإبراز بنية المــسرود الانفعاليــة وشعريته الحميمة، وهو بهذا يمتلك خاصية مركزية" تنقل حرارة التجربة وانفعالاتها في صياغة فنية تعتمد تصوير للشخصية، وهذه الخاصية تمنحها القدرة على الاعتراف بحبها للرجــل مــن

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

(2) ينظر: زياد أبو لــبن: **المنولــوج الــداخلي عنــد نجيــب محفــوظ**، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان ،1999،ص6.

(3) مريم جبر فريحات: قصة **(خطوات)** من مجموعة **(فتنة البوح)** ص 29.

خلال اهتمامها بأقل التفاصيل التي تسعده لكن دون البوح إلى غير ذاتها، وهنا يــؤدي الحــوار الداخلي دورا مشابها لدور التصويرية؛ فالمتلقي هنا يقوم باستخلاص الشعور الذي صرحت به الشخصية المحورية دون أن يكون بينه وبين هذا الاستخلاص وسيط، والمتلقي في لقاء مباشــر مع النص مما يجعله في تفاعل وألفة بينه وبين النص [1].

ويتجلى نمط الحوار المباشر أيضا في قصة **(الذئاب)** وسنلحظ أن الخوف الذي يبعــث على المونولوج الداخلي يلازم الشخصية في القصة بدافع ما تتعرض هذه الشخــصيات مــن أحداث وتأزم نفسي وتعقيد سيكولوجي كما سنلحظ أيضا أن الحوار الداخلي يؤدي غرضا بنائيــا فيزيد من شدة التوتر والكثافة في بناء حركة الحدث والشخصية يقترن فيها[2] من خلال المقطع الآتي:" يجب أن أتصرف! أن أضع حدا لهذه المهزلة التي لو استمرت فإنها ستورثني الجنــون ولا شك..... قلبت الأمر على أكثر من وجه، سأخبر عامرا بــالأمر فقــد يــساعدني...هــل سيصدقني ؟ لا...وقد يصدق فهو يثق بي كل الثقة" [3] يشكل الحوار الــداخلي المباشــر الــذي تعرضه الشخصية المساوية للسارد بضمير المتكلم وسيلة فنية تجعل المتلقي يطل علــى بــاطن الشخصية وأسرارها ويتعرف على طريقة تفكيرها؛ لأن الشخصية لا تتحدث مع نفسها إلا عندما تكون وحيدة فهو" يشكل دورا كبيرا في بنية النص وليس هامشيا يساعد فــي كــشف جوانــب الشخصيات وإعادة ترتيب الأحداث من جديد،...من خلال سرد الأحداث الملتصقة تماما بالحدث الأصلي المتسلسل في القصة الذي هو جزء رئيس في بنيتها.

---

(1) ينظر: فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي** ، ص 270.

(2) ينظر: زياد أبو لبن: **المنولوج الداخلي عند نجيب محفوظ** ، ص33.

(3) مريم جبر فريحات: قصة **(الذئاب)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 49.

2. **الحوار الداخلي غير المباشر**: الذي يدعى" بـــ (الوعي الباطني) فيتميز عن الحوار المباشر من ناحية التركيب اللغوي، واستخدام ضمير المخاطب أو الغائب، وهذا يعنـــي وجـــوب حضور الراوي أو المؤلف بشكل دائم، لأن طبيعة الضمائر لا تسمح لـــه بالغيـــاب، بـــل تطلب منه أن يكون شاهدًا أو راويًا أو معلقًا على الأحداث، وأن يستخدم الطرق الوصفية والتفسيرية ويقدمها من وعي شخصية ما ويستمد طاقته التعبيرية من قدرة الراوي علـــى تسجيل الجو الباطني لشخصياته وهي تؤدي حدثا معينا، حتى يستطيع الراوي اســـتبطان الذات ورصد ومضات الوعي وتدفقاته إزاء موقف في الحيـــاة اســـتدعاء أو صـــورا أو تركيبا[1].

ويتخذ الحوار الداخلي غير المباشر شكلا يقدم فيه السارد المتماثل حكائيا ويظهـــر فيـــه تجانس لغة الشخصية ولغة الراوي في القصة [2] بحكم موقعه الاســـتراتيجي المهـــيمن علـــى منظومة الحكي، ومعرفته الدقيقة لطبيعة الأحداث ومنطقها، وقربه من الشخـــصيات، وتلمـــسه لأفكارها، وكل ذلك يؤهله ليمهد لحكي معاناتها، وليهيئ القارئ إلى التعاطف معهـــا ويتحـــول المونولوج الداخلي إلى خطاب علني موجه إلى الآخر، وهو آخر افتراضي يمكن أن يكون هو نفسه المروي له داخل النص.وكأن الحدث القصصي كله يندفع شيئا فشيئا للوصول إلـــى ذروة تفجر فيها هذا المونولوج. المختزن للطاقة الروحية التي يتغذى فيها جو القص[3].

ونمثل على هذا النوع في قصة (**انكسارات فاطمة**)" مضى زمن الخرافة يا فاطمة لكـــن الكوابيس ما زالت تجيء..تبعث فيه رهبة وحزنا...لا بد من الغياب فاطوي أوراقك على حلـــم

---

(1) ينظر:ماجدة حمودة: **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن** ، اتحـــاد الكتـــاب العـــرب ، دمـــشق ، 2000، ص38-39.

(2) فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي** ، ص 123

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 132.

تموزي يقتل كوابيس الليل...وغيبيه يا فاطمة مثل الجنون الصبياني والوجع الصامت" (1) ،يمكن أن يعد هذا المقطع ، مونولوجًا ذاتيًا مباشرًا ، كون الراوي (المتكلم) هنا قد وجه كلامه إلـــى ذاته محاورًا إياها بوساطة (ضمير المخاطب) الذي يتيح للشخصية أن تتعامــل مــع ذاتهــا وتستبطن أعماقها ، وهي بالتالي تخبرنا بما يجول في داخلها من أفكار ومشاعر.

والصورة الباطنية هنا تجلت بتدخل السارد ليضم صوته إلى صوت الشخصية من خلال ضمير المخاطب ليندفع مع الشخصية إلى عالمها الباطني ويحيل إلى التقاء الذات مع نفسها وهذا اللقاء يخفف حالة الندم والتأنيب التي تعيشها الشخصية ولا يخرجها من تلك الحالة إلا صـــوت يخاطبها يقدمه الراوي بحيث يصبح أكثر قربا من الشخصية، وأكثر تعاطفا مع أزمتها(2).

نجد مقطعا يطلعنا فيه الراوي على" وضع الشخصية العام وأزمتها التي تنطلــق منهــا القصة كلها. فيكون المونولوج كشفا داخليا عميقا تحتشد فيه خيوط القصة ويقوم عليــه معمــار القصة. ما يجول في ذهن البطل عندما أراد أن يذهب إلى الطبيب النفسي في قصة **(آن لك أن تموت)**" فكر جديا بالعودة من حيث أتى،... وأنت الآن في منتصف الطريق...إن أردت الرجوع فعليك أن تقطع مسافة تعادل ما قطعته في رحلتك منذ ذلك الزمن وهي ذات المــسافة المتبقيــة لتتوغل أكثر في ماذا ؟؟ في السقوط؟ في العبث ؟ أم في الألم ؟" (3).

ونلحظ أن الحوار الداخلي (المونولوج) الذي يستبطنه الراوي مــن خــلال مخاطبتــه للشخصية قد أصبح وسيلة تسهم في تطوير الحدث وتقود الشخصية إلى مواقف داخل القــصة، كاشفة عن جوانب للشخصية ما يجعلنا نختلس أفكار الشخصية في مواطن ليس من السهل علينا

---

(1) مريم جبر فريحات: قصة **(خطوات)** من مجموعة **(فتنة البوح)** ص 82.

(2) ينظر: فاتح عبد السلام: **الحوار القصصي** ، ص 130

(3) مريم جبر فريحات: قصة **(آن لك أن تموت)** من مجموعة **(آخر أحاديث العرافة)** ص 71.

رؤيتها، فضلا عن لحمة مستمرة تديم صلته الزمنية بالحدث في لحظة وقوعه وهنا حيث عرض المونولوج لدى القارئ حالة الخوف التي تعيشها الشخصية المحورية (**أحمد**) وحالة التذبـــذب الذهني التي يعيشها في عالمه الداخلي، التي دفعت به في مرحلة مقبلة لزيارة طبيـــب نفـــسي، وهذا اللقاء لا بد أن يكون لقاء ذا مقدمات مخيفة على النفس، و ذلك ليحقق واقعية نصه، إلـــى جانب سعيه لاستقرار عالم الشخصية المضطرب، لكن عندما ترتد الشخصية من خلال مخاطبة الراوي لها بذاكرتها إلى الوراء تصطدم بجدار التساؤلات التي تشكل صراعاً للشخصية الـــذي، ينبثق في طيات هذا الحوار، تدفعه لأن ينهزم في نهاية المطاف أمام نفسه، وهـــذا مـــا يجعـــل الخطاب يأتي مزدوجًا متداخلًا، يجمع بين السارد والشخصية في الوقت نفسه، كأن الخطـــاب لا يمكن أن يكون إلا ثنائيًا، لا أحاديًا.

الخاتمة

وصولاً إلى الخطوة الأخيرة من الدراسة. يستجلي البحث جملة من النتائج والملاحظات في قصص (مريم جبر) القصيرة ، تتمثل بما يلي:

1. اتسم بناء المجموعات القصصية محور الدراسة بأنه بناء محكم الوحـدة الموضـوعية والعضوية والاتساق والانسجام، حيث ارتبط الغلاف و العنوان بفرعيه ومحتوى النص إلى دلالات تستند إلى صور متناغمة داخليا تعكس دلالات خارجية وكل هذا من أجـل خلق مساحة متوترة ومتشققة بشظايا التلميح والتعريض والنقد لتعرية الذات والمجتمـع والعالم الإنساني.
2. تقترب لغة قصص (مريم جبر) من الخطاب الشعري وخاصة من القصيدة النثريـة بسبب وجود الصور الفنية والعبارات المجازية الموحية والكتابة النثرية الشاعرية ، كما تتقاطع في النص النزعتان القصصية والشعرية وخاصة في مجموعتها القصصية (آخر أحاديث العرافة) و(فتنة البوح) لنجد أنفسنا أمام لغة تكتسي بأشكال القصر، والتكثيف، والشاعرية، فحجم بعض القصص لا يتجاوز الصفحة الواحدة، كما أن لغتهـا تتـضمن معطيات الشعر، وبعض إيحاءاته ورموزه وانتقاء جمل متناهية العدد للتعبير عن معان لا متناهية العدد.
3. كان لآلية الوصف في قصص (مريم جبر) نصيب أوفر لأنها اعتمدت على البعـدين المادي والمعنوي لتأسيس الصورة الفنية، عن طريق آلية الوصف، وهو ما جعلها تتمتع بخـصوصية متفـردة أبانـت عـن اعتنـاء القـاص بـدقائق وجزئيـات الموصوف، ثم تكراره ذلك في نفس القصة أو في أخرى مغايرة، علماً أن معظم مقاطع التقنية الوصفية أتت ممزوجة مع المقاطع السردية وهذا يعني توقفاً للسرد لحساب الشكل

مما أدى إلى امتداد الصورة الفنية للمكان في النص الأدبي على وفق القدرة التـــصورية لدى المتلقي لتنتج في النهاية لونين من التصور، أحدهما وصف المكان، والآخر وصف الذات. تناول وفي كل منها استوفى تفصيلات جانبين أساسيين، فوصـــف الشخـــصية تضمن وصفا اهتم بعالمها الداخلي بصورتيها الصامتة والمتحركة على حساب عالمهـــا الشكلي الخارجي.

4. عوّلت القاصة على جعل المرأة عنصرا مهما من عناصر التكوين القصصي لديها. مما يوحي بأن هذا الصوت النسوي القصصي، قد احتفى بأبناء جنسه بوضوح. لقد عكست شخصيات قصص (مريم جبر) على الأغلب الوجوه النسوية التي تحمل رؤى سوداوية مأساوية متشابهة إلى حد ما وتعاني من العزلة الذاتية والاغتراب الوجداني والمكاني، على المستوى الدلالي لا تعبر عن بنية واقعية حقيقة للإنسان ومجتمعه وهذا بدوره لا يؤسس إلى التأثير وتحريك مكامن من الوعي الفردي والجماعي ودفعها إلى التغير.

5. ويلاحظ لذلك أن قصص (مريم جبر) محبوكة سرديا وشعريا، لكنها تشتغل بشخصيات مغيبة وغير محددة بدقة، أي شخصيات هلامية مجهولة الاسم والهوية والقسمات وغير موصوفة بإسهاب وتفصيل كانت الشخصيات القصصية التي يبدعها القاص، في الغالب، رموزاً لأفكار. وقلّما يحس فيها القارئ بنبض الإنسان المختصم مع ذاته، المتصارع مع وجوده، ليصوغه من جديد بانسجام، ويندر أن تخرج تلك الشخصيات عن تخطيط المهمات التي أوكلتها إليه القاصة، فتبقى شخصيات على ورق.. ولكنها تحمل قسمات كقسمات الشخوص التي تنضوي في شبكة علاقات اجتماعية معقدة، وتتنازعها تيارات ومواقف وأفكار وأحلام غاية في التعقيد

6. وقد استغلت هذه الأمكنة، في نظري، استغلالًا حسنًا، من حيث تناغمهـــا مـــع الـــسرد، ودلالاتها على بعض الأفكار، ومساعدتها على تكوين الحالة النفسية، وتأزم الحدث، ومن

حيث انعكاسها على مجمل أحداث القصة، وعلاقاتها الداخلية والخارجية. وقـد سـجلت هذه القصص لقطات ومشاهد من هذه الأمكنة متحدثة عنها رغم أن المكان لا يعمل على تغيير الشخصية تغييرا ايجابيا.

7. كثيرًا ما يتقمص راوي القصة شخصية البطل ليؤدي دورين في ذات الوقت أكثر مَـن يتولى صيغة نقل الأقوال هو الراوي، انطلاقًا من كونه شاهدًا أو مساهمًا في الحدث مع هيمنة صيغة الراوي التذويتي على شكل البنى الحكائية.

8. اتسمت بعض النصوص القصصية بتركيزها على تقنية الاسترجاع التي تـشتغل فـي مساحة رحبة من فضائها النصي ، ولم تحظَ تقنية الاستباق بما حظيت به سابقتها ، إذ لم يتم ذكرها بنسبة كبيرة على الرغم من أن ما ورد منها دل على تنوع أنماطها في عـدة نصوص

9. وكذلك حضر الحوار في مكانه ووزع بحكمة وحنكة على جسم القصة، فلا إفـراط ولا تفريط، وكان حوارا مركزا هادفا يوَدي غرضه بنجاح، ويترك عنـدما يجـب تركـه، لمصلحة الوصف أو المناجاة، اللذين هما أيضا شكّلا لونين من ألوان النـسيج اللغـوي للقصة عند القاص، فبدت غالباً حائزة مزيدا من الرشاقة وقوة الالتحام.

10. أسهمت كثرة المونولوجات الداخلية الموزعة على مختلف تقنيات الـسرد فـي إكـساء القصص قيد البحث حلة قصص تيار الوعي الحديثة، ولاسيما المونولوجات التي تمت إلى الماضي بصلة وثيقة قائمة على أساس أن الذكريات تشكل حافزًا قويًـا فـي بعـث المونولوج عند الشخصية القصصية.

المصادر والمراجع

المصادر:

1. فريحات، مريم جبر: المجموعة القصصية: **آخر أحاديث العرافة**، دار الكندي، إربد – الأردن، 1996.

2. ________________: **طمي**، دار الفارس للنشر، عمان، 2000.

3. ________________: **فتنة البوح**، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2009.

المراجع :

________: **قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية**، مكتبة غريب، القاهرة، 1992.

________: **نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن**، مكتبة الانجلو، القاهرة، (د.ت).

__________: **السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله)** مكتبة الآداب،القاهرة، 2006.

__________: **المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)** المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

__________: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، 1990.

__________: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)** ط 2 ت: محمد المعتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر جلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.

__________: **ماتخفيه القراءة :دراسات في الرواية و القصة القصيرة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008.

__________: الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، دمشق، 2009.

__________: **التجربة والوعي: دراسة في القصة الأردنية المعاصرة**، دار الكرمل، عمان، 1994.

إبراهيم، عبد الله: **البناء الفني لرواية الحرب في العراق(دراسة لنظم السرد في الرواية العراقية إلى المعاصرة)** دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة، بغداد، 1988.

إبراهيم، نبيلة: **فن القص: في النظرية والتطبيق**، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت).

أبو النجا، شيرين: **نسائي أم نسوي**، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002.

أبو ديب، كمال: **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

أبو سالم، إيناس محمود عبدالله: **اتجاهات القصة القصيرة في الأردن من خلال الملحق الثقافي الأسبوعي لجريدة الرأي في التسعينات / دراسة نقدية**، دار الكندي، عمان، (د.ت).

أبو شريفة، عبد القادر: **مدخل إلى تحليل النص الأدبي**، دار الفكر، عمان، 1993.

أبو لبن، زياد: **المنولوج الداخلي عند نجيب محفوظ**، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان،1999.

أبو ناصر، موريس:**الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، دار النهار، بيروت، 1979.

أحمد جاسم، حميدي: **المرأة في كتابتها أنثى في عالم الرجل**، دار ابن هاني، دمشق،1986.

أحمد، مرشد: **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، دار الفارس، عمان، 2005.

إدريس، عبد النور: **الكتابة النسائية حفرية في الأنساق الدالة(الأنوثة، الجسد، الهوية)** مطبعة سجلماسة، مكناس- المغرب، 2004.

أندرسون، امبرت انريكي: **القصة القصيرة: النظرية والتقنية**، ت: علي إبراهيم على منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، برشلونة ،2000.

اوكونور، فرانك: **الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة**، ت: محمد الربيعي، م: محمد فتحي، دار الكاتب العربي، الجمهورية العربية المتحدة، (د.م) 1969.

ايخنباوم، بوريس: **نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)** ت: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.

باشلار، غاستون: جدلية الزمن ت: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2010.

باشلار، غاستون: **جماليات المكان:** ط2، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1984.

البحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

برنس، جيرالد: **قاموس السرديات**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.

بن سالم، عبد القادر: **مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

بنكراد، سعيد: **السميائيات السردية:** مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 2001.

التلاوي، محمد نجيب: **وجهة النظر في رواية الأصوات العربية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.م)، 2005.

تودوروف، تزفيتان وآخرون: **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ط2 ت: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة، 1989.

تودوروف، تزفيتان: **الأدب والدلالة**، ت: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996.

تيمور، محمود: **فن القصص: دراسات في القصة والمسرح**، مكتبة الآداب ومطبعتها، مصر، 1980.

جنيت، جيرار وآخرون: **نظرية السرد من جهة النظر إلى التبئير المشترك**، ت: ناجي مصطفى منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، 1989.

حداد، نبيل: **القصة القصيرة في الأردن اضاءات وعلامات**، دار الكندي، إربد_الأردن، 2005.

حطيني، يوسف: **القصة القصيرة جدا: بين النظرية والتطبيق (الجذور_ الواقع _ الآفاق) دراسة نقدية**، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، 2004.

الحمداني، حميد: **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)** ط2 المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.

حمودة، ماجدة: **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

الخراط، ادوار: **الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة الفصصية**، دار الآداب، بيروت، 1993.

الخطيب، محمد كامل: **السهم والدائرة: مقدمة في القصة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات**، دار الفارابي، بيروت، 1979.

خلف اليأس، جاسم: **شعرية القصة القصيرة جدا**، دار نينوى، دمشق، 2010.

دودين، رفقة محمد: **خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة**، أمانة عمان، عمان، 2007.

رشدي، رشاد: **فن القصة القصيرة**، ط2، دار العودة، بيروت، 1975.

رضوان، عبد الله: **البنى السردية / 1: دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية**، ط 2، دار الكندي، إربد- الأردن، 2002.

الرقيق، عبد الوهاب: **في السرد (دراسات تطبيقية)** دار محمد علي الحامي، تونس، 1999.

روفائيل، أمين: **ادجار ألن بو: دراسة ونماذج من قصصه**، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1963.

رياض وتار، محمد: **شخصية المثقف في الرواية العربية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

زيتوني، لطيف: **معجم المصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر، بيروت، (د.ت).

سالم، محمد: **مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)** مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2008.

ستار، ناهضة: **بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات، والوظائف، والتقنيات)** منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

السعافيين، إبراهيم: **تحولات السرد دراسات في الرواية العربية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1996.

الشاروني، يوسف: **القصة القصيرة: نظريا وتطبيقيا**، دار الهلال، مصر، 1977.

الشنطي، محمد صالح: **أفاق الرؤية وجماليات التشكيل:مداخل نظرية ومقاربات تطبيقية في القصة السعودية القصيرة**، (د.ن) حائل ،(د.ت).

صالح، صلاح: **قضايا المكان الروائي**، دار شرقيات، القاهرة، 1997.

طعمه، أنطوان: **نحو دراسة منهجية للأدب القصصي (مقاربة تطبيقية من منطلق سيمولوجي)** حوليات فرع الآداب العربية، بيروت، 1987.

العاني، شجاع مسلم: **البناء الفني في الرواية العربية في العراق**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.

العاني، شجاع مسلم: **قراءات في الادب والنقد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

عبد الحميد، شاكر: **الحلم والرمز والأسطورة (دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر)** الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

عبد الخالق، نادر أحمد: **الصورة والقصة بحث في الأركان والعلاقات قصص مجدي جعفر أنموذجا**، دار العلم الإيمان، كفر الشيخ، 2008.

عبد السلام، فاتح: **الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت،1999.

عبد النور، جبور: **المعجم الادبي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

عبدالله، عدنان خالد: **النقد التطبيقي التحليلي(مقدمة لدراسة الادب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة)** دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

العبدالله، يحيى: الاغتراب: **دراسة تحليلية(لشخصيات الطاهر بن جلوان الروائية)** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.

عزام، محمد: **شعرية الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

عودة زعرب، صبحية: **الشخصية اليهودية الاسرائيلية في الخطاب الروائي الفلسطيني(1967- 1997)** دار مجدلاوي، عمان، 2005.

العيد، يمنى: الراوي: **الموقع والشكل(بحث في السرد الروائي)** مؤسسة الابحاث، 1986.

العيد، يمنى: **في معرفة النص**، دار الاداب، بيروت، 1999.

غنيمي هلال، محمد: **الرومانتيكية**، دار نهضة، مصر، 1998.

غولدمان، لوسيان وآخرون: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، ت: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1984.

فخري، صالح، وآخرون: **القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية**، وزارة الثقافة، عمان، 1994.

فضل، صلاح: **نظرية البنائية في النقد الادبي**، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد،1987.

فضل، صلاح:**أساليب السرد في الرواية العربية**، دار المدى، بيروت، 2003.

قاسم، سيزا: **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)** دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985.

القسنطيني، نجوى الرياحي: **في نظرية الوصف الروائي دراسة في الحدود والبنى المرفولوجية والدلالية**، دار الفارابي، بيروت، 2008.

القصراوي، مها: **الزمن في الرواية العربية**، دار الفارس، عمان،2004.

القواسمه، محمد عبدالله: **البنية الروائية في رواية الأخدود(مدن الملح) لعبد الرحمن منيــف**، دار الينابيع، عمان، 1998.

الكردي، عبد الرحيم: **الراوي والنص القصصي**، ط2 دار النشر للجامعات، القاهرة، 1996.

لافرين، يانكو: **الرومانتيكية والواقعية: دراسات في الأدب الأوروبي**: ت: حلمي راغب حنــا، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1995.

لوكاتش، جورج: **دراسات في الواقعية**، ت: نايف بلوز، وزارة الثقافية، دمشق، 1970.

لوهافر، سوزان: **الاعتراف بالقصة القصيرة**، ت: محمد نجيب لفتة، م: د. عزيزة حمــزة، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1990.

المحادين، عبد الحميد: **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجيــة**، دار الفــارس للنشر والتوزيع، عمان، 2001.

محفوظ، عبد اللطيف: **وظيفة الوصف في الرواية**، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

محمد السيد إسماعيل: **بناء (فضاء المكان) في القصة العربية القصيرة**، الهيئة العامة المصرية، مصر ،2009.

المرزوقي، سمير؛ شاكر، جميل: **مدخل الى نظرية القصة(تحليلا وتطبيقا)** دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

مروة، حسين: **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، مكتبة المعارف، بيروت، 1988.

معتصم، محمد: **بنية السرد العربي**، دار الأمان، الرباط،2010.

المعرفي، نجيب: **مقارنة الواقع في القصة المغربية القصيرة**، منشورات المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، 1987.

المومني، علي محمد: **الحداثة والتجريب في القصة الأردنية**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2009.

نصار، فتحي إبراهيم: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، التعاضدية العمالية، تونس، 1986.

النصير، ياسين: **إشكالية المكان في النص الأدبي**، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، 1986.

النصير، ياسين: **القاص والواقع: مقالات في القصة والرواية العراقية**، وزارة الإعلام، بغداد، 1975.

النصير، ياسين:**الرواية والمكان**، الموسوعة الصغيرة (57)/ ج1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1980.

نوفل، يوسف: **قضايا الفن القصصي(المذاهب / اللغة / النماذج البشرية)** دار النهضة العربية، القاهرة، 1977.

هينكل، روجر: **قراءة الرواية**، ت: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996.

الوائلي، كريم: **المواقف النقدية: قراءة في نقد القصة القصيرة**، ط2، دار مصر للنشر، القاهرة، 1999.

يعقوب، ناصر:**اللغة الشعرية: وتجلياتها في الرواية العربية،** دار الفارس للنشر، بيروت، 2004.

يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير) المركز الثقافي العربي،** بيروت، 1989.

المجلات:

الأخضر، ابن السائح: **أسئلة البحث في نص المرأة، انزيحات،** العدد الرابع أغسطس،2010.

جنداري، إبراهيم؛ الجميلي، جمعة: **المفارقات الزمنية في روايات غادة السمان،** مجلة الموقف الأدبي، العدد 395، دمشق، آذار – 2004.

أبو ديب، كمال: **اللغة مكونة من الوعي الحداثي: لغة النص ورؤيا،** مجلة نزوى، العدد الأول، عُمان، 2009.

الربيعي، عبد الرزاق: **سمي العريمي سفر هو حتى مطلع الفجر،** مجلة نزوى، ع 57، عُمان، 2009.

ريتشارد سون، بريان: **السرد بضمير المخاطب: فنيته ومعناه،** مجلة نزوى، العدد 50،عُمان 2009.

الصمادي، امتنان عثمان : **القصة القصيرة جدا بين إشكالية المصطلح ووضوح الرؤية، مجموعة" مشي" أنموذجا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية،** المجلد 34، العدد1، عمان، 2007.

عبد العزيز، عمر: **الأدب النسوي المفارقة بين الوعي والوجود**، مجلة أفكـار، مـصر،28-يوليو2010.

عثمان، اعتدال: **تحولات القص في الثمانينات**، مجلة أقلام، ع6، لسنة 1989.

أبو غزالة، رجاء: **التجربة النسائية في القصة القصيرة الأردنية، تجربتـي الخاصـة**، مجلـة أفكار، العدد 110، (د.م)، 1993.

نجم، مفيد: الكتابة النسوية: **إشكالية المصطلح التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي**: مجلة نزوى، العدد الثاني والأربعون، عُمان، 2009.

Abstract

Short story got a privileged position as a new art subsumed under the banner of other kinds in the modern literature, and was able to focus on one idea and certain angle from the corners of complex life by the concentration of its elements.

The importance of choice to study the technical feminism short story when the storywriter (Maryam Jabr) that our choice of subject (Maryam Jabr art short story) is due to that the storywriter took components of artistic story as malleable ways in highlighting the aesthetic divers tales that some of them are distinguished by characters, others place, the others is distinguished by favorable vision of the nature of the events. Moreover, the large number of techniques of time and in her short stories, and interesting method, which drafted stories implications. This process explained that the narrative is a process storywriter used to explain all features mentioned above. Without narrative, the study will not be able to know the privacy which one the storywriter has. This shows the great interest of the writer, which directed to display it in its narrative form for intended meaning.

The study plan has to offer the study chapter in two ways, the theoretical and practical ways. The study was divided into three chapters and before them preface. The preface has three aspects. The first aspect is introduction, then giving a brief biography about the storywriter and the third is about the activities in the areas of story and criticism.

First chapter is allocated to study (the artistic vision), which include (doctrinal vision between romantic propensity and realist approach – feminism privacy). (Narrator) and functions and in vision we have adopted (Bouillon) division in determining patterns of (vision from the back, vision from inside, vision from the outside), taking into account the multiple patterns narrator (subjective narrator – objective narrator).

Second chapter of this study examine several aspects. First aspect is (character) and levels of submission (external / internal) and patterns (psychological – expatriate – oppressed). The second aspect dealt with (plot) and its forms (rotation, relay, and modulated form). The third aspect of this study is to address (place) patterns (Close – Open). The last aspect is (narrator) and his functions. We have adopted the division of (Bouillon) in determining patterns of (vision from the back, inner vision, vision from the outside), taking into account the multiple narrator patterns (first person narrator – subjective narrator and omniscient narrator – objective narrator).

Third chapter study (the linguistic fabric structures and narrative). (linguistic fabric) was counted a structure of formal adoption on the basis of the short story as an art so the researcher devoted to this topic first section for expressive represent, while the second section devoted to (description). The finished third section is about (dialogue) and also included (structures narrative) (ironic narrative where time is a level of building and this split into two sections: one dealt with the trends time order of events and rotated between the past, present and future, which is based on the existence of two paradox in time periods as: The preemption paradox and retrieved paradox with its two types (external – internal). The end of the chapter contained dialogue in both types (internal dialogue (dialogue) and its levels and issues and external dialogue (monologue).

The conclusion covered the results of the study. I hope in this effort to evaluate communication in any type between the reader and the text and wishing that the communication is academic in all the meanings of this word.